

Marilyn

Norman Mailer





Marilyn

Tradução de
Alessandra Bonrruquer

1ª edição



EDITOR A RECORD
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO
2013

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Mailer, Norman
M183m

Marilyn [recurso eletrônico] / Norman Mailer ; tradução de Alessandra Bonrruquer. - Rio de Janeiro : Record, 2013.
recurso digital

Tradução de: Marilyn
Formato: ePub
Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-85-01-40338-4 (recurso eletrônico)

1. Monroe, Marilyn, 1926-1962. 2. Atores e atrizes de cinema -Estados Unidos - Biografia I. Título.
13-1449

CDD: 927.9143028
CDU: 929:791

Título original em inglês:
MARILYN

Copyright © Norman Mailer, 1973

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito. Proibida a venda desta edição em Portugal e resto da Europa.

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil
adquiridos pela
EDITORA RECORD LTDA.
Rua Argentina 171 - 20921-380 - Rio de Janeiro, RJ - Tel.: 2585-2000
que se reserva a propriedade literária desta tradução

Produzido no Brasil
ISBN 978-85-01-40338-4

Seja um leitor preferencial Record.
Cadastre-se e receba informações sobre nossos lançamentos e nossas promoções.
Atendimento direto ao leitor:
mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002.

SUMÁRIO

1. Um romance biográfico
2. Enterrada viva
3. Norma Jean
4. Snively, Schenck, Karger e Hyde
5. Marilyn
6. Senhora Monroe
7. A princesa judia
8. Dama solitária

Um agradecimento

1.

UM ROMANCE BIOGRÁFICO

Então pensamos em Marilyn, que era o caso de amor de todo homem com a América; Marilyn Monroe, que era loira e bela e tinha um doce fiapo de voz e toda a pureza dos mais asseados quintais americanos. Era nosso anjo, o doce anjo do sexo, e o açúcar do sexo emanava dela como a ressonância do som da alma de um violino. Nos cinco continentes, os homens que mais sabiam sobre o amor a cobiçavam, e as clássicas espinhas do adolescente em seu primeiro emprego no posto de gasolina também estouravam por ela, pois Marilyn era libertação, um verdadeiro Stradivarius do sexo, tão deslumbrante, condescendente, divertida, dócil e terna que mesmo o músico mais medíocre se distanciaria de sua falta de arte na mágica solvente de seu violino. “O amor divino sempre satisfaz e sempre satisfará todas as necessidades humanas”, foi esse o sentimento que ela retirou da obra de Mary Baker Eddy como “minha eterna oração por você” (ao homem que pode ter sido seu primeiro amante ilícito) e, se trocamos amor por sexo, temos o subtexto da promessa. “Sexo com Marilyn Monroe”, dizia o sorriso da jovem estrela, “satisfará qualquer necessidade humana.” Dava a sensação de que se você fizesse amor com ela, ora, seria impossível não penetrar na doçura e na promessa de futuras doçuras, nos ternos paraísos onde sua carne seria restaurada. Não pedia nada em troca. Não era como o sombrio contrato daquelas passionais profundezas morenas que falam de sangue, votos vitalícios e fúrias de vingança se você for infiel à intensidade da paixão. Não. Marilyn sugeria que sexo podia ser difícil e perigoso com as outras, mas era fácil e delicioso com ela. Se seu gosto combinasse com o dela, que agradável, que doce seria aquele tenro sonho carnal, ali para ser compartilhado.

No começo de sua carreira, no tempo de *O segredo das joias*, quando a imanência sexual de sua face brotava da tela como um doce pêssego se abrindo diante de nossos olhos, ela parecia um novo amor, pronta e à espera entre os lençóis no inesperado sopro de ar fresco de uma rara e sexy manhã; era como se fosse sair, completamente vestida, de uma caixa de chocolates do Dia dos Namorados, tão desejável que cumpria cada letra daquela palavra favorita dos publicitários, *curvilínea*, tão curvilínea e ainda assim inofensiva a transformar seus dedos em dez gatunos felizes. Sexo era, sim, fácil e delicioso para ela. “Me tome”, dizia seu sorriso. “Eu sou fácil. Eu sou feliz. Eu sou um anjo do sexo, pode apostar.”

Que choque para os sonhos da nação que o anjo tenha morrido de overdose. Se suicídio premeditado por barbitúricos ou suicídio acidental por perder a conta de quantos barbitúricos já ingerira, ou um fim ainda mais sinistro, ninguém foi capaz de dizer. Sua morte foi coberta de ambiguidade, ao mesmo tempo que a de Hemingway explodia em horror. Conforme as mortes e os desastres espirituais da década de 1960 atingiam um por um os reis e rainhas americanos, com Jack Kennedy sendo assassinado, e Bobby e Martin Luther King, e Jackie Kennedy se casando com Aristóteles Onassis e Teddy Kennedy caindo da ponte em Chappaquiddick, a década que começou com Hemingway como monarca das artes americanas terminou com Andy Warhol como seu regente, e o fantasma da morte de Marilyn deu um tom

lilás ao dramático design americano dos anos 1960, que, em retrospectiva, parece não ter feito mais que levar Richard Nixon ao limiar do poder imperial. [Nota do Editor: o autor fará algumas referências pouco lisonjeiras a Nixon ao longo do livro — publicado, a propósito, em 1973, meses antes do então presidente dos EUA, já fulminado pelo escândalo “Watergate”, renunciar, em agosto de 1974.] “Romance é uma aposta sem sentido”, disse aquele choque, e então começou a longa década de 1960, que terminou com a televisão vivendo como uma lagarta nas vísceras estéticas da entorpecida barriga americana.

Em que luz isso deixa o último anjo do cinema! Ela não foi feita para a TV. Preferia o cinema e aquelas centenas de corpos no escuro, aquelas luzes errantes na tela quando a luminosa vida de seu rosto se erguia a três metros de altura. É possível que soubesse, melhor que qualquer um, que era o último dos mitos a florescer no longo anoitecer do sonho americano — afinal, ela nasceu no ano da morte de Valentino, e as pegadas dele no átrio do Grauman’s Chinese Theatre foram as únicas que se encaixaram em seus pés. Ela era uma das últimas aristocratas do cinema e pode não ter querido ser examinada, e então digerida, nas amigáveis e reduzidas dimensões das salas de estar da América. Não, ela pertencia à igreja oculta do filme e aos últimos conciliábulos de Hollywood. Podia ter uma voz tão modesta e um corpo tão macio quanto a garota da porta ao lado, mas, nas telas, era maior que a vida. Mesmo nos tempos de Eisenhower, no início dos anos 1950, ela já prometia a vinda de um tempo no qual o sexo seria fácil e doce, um alimento democrático para todos. Seu estômago, livre de cintas ou vestidos, projetava-se à frente em um ventre pleno de mulher, deselegante feito o diabo, a confissão de um útero regularmente salivando sementes — aquele ventre que nunca teria um filho —, e seus seios fizeram germinar brotos e botões de carne no rosto suado de muitos frequentadores de cinema. Ela era uma cornucópia. Excitava sonhos de mel para o chifre da abundância.

Mas ela era mais. Era uma presença. Era ambígua. Era o anjo do sexo, e o anjo estava em seu distanciamento. Pois ela estava separada daquilo que oferecia. “Ninguém além de Marilyn Monroe”, escreveu Diana Trilling,

podia sugerir tal pureza de deleite sexual. A ousadia com a qual podia se exhibir e ainda assim nunca ser grosseira; sua exuberância sexual e suas bravatas, que ainda assim exalavam um ar de mistério e mesmo de reticência; sua voz, que continha tantos laivos insinuantes de excitação erótica, e ainda assim era a voz de uma criança tímida — essas complicações eram parte integral de seu talento. E descreviam uma jovem presa em alguma terra do nunca da inconsciência.

Ou, por trás do talento, estaria a terna e melancólica sugestão de outro estado de espírito? Pois ela também parecia dizer: “Quando uma presença é perfeita, algum pequeno deus deve tê-la criado.” Em seu auge, o eco de sua pequena e perfeita criação chegou aos horizontes de nossa mente. Nós a ouvimos falar com aquela vozinha tilintante, tão parecida com um sino de mesa, e ela repicou depois de sua morte por toda aquela década de 1960 que ajudara a criar, por toda sua promessa, sua excitação, seus fantasmas e seu núcleo trágico.

Como também era uma estrela de cinema da mais obstinada reserva e da mais ostensiva franqueza, da mais conflituosa arrogância e do mais avassalador complexo de inferioridade; grande populista dos filósofos — ela amava o trabalhador — e a mais tirânica das parceiras, uma rainha castradora pronta a chorar por um peixinho moribundo; uma amante de livros que não lia, e uma orgulhosa, inviolada artista que quando estava na fogueira podia se curvar à publicidade mais rápido que uma prostituta agarraria um punhado de dólares; um jorro feminino de graça e sensível energia que podia se abandonar feito uma preguiça durante dias de humor comatoso; uma garotinha e, no entanto, uma atriz que podia iniciar um tumulto ao deixar cair a luva em uma estreia; uma fonte de charme e uma chata abominável; um ciclone ambulante de beleza quando vestida para se mostrar, um tédio bolorento e meio encurvado em seus piores momentos — e cheirando mal! —, um gigante e um pigmeu emocional; uma amante da vida e uma covarde hiena da morte que se encharcava em estupores químicos; um

forno sexual cujo fogo pode ter sido raramente aceso — ia para a cama de sutiã —, ela certamente era nada mais nada menos que a bruxa prateada de todos nós. Em sua ambição tão faustiana e em sua ignorância das dimensões da cultura, em sua liberação e em seus tirânicos desejos, em seus nobres anseios democráticos intimamente contraditos pela crescente piscina de seu narcisismo (na qual todo amigo e escravo deveria se banhar), podemos ver o espelho ampliado de nós mesmos, nossa exagerada e agora quase derrotada geração. Sim, ela fez um reconhecimento dos anos 1950 e nos deixou uma mensagem em sua morte: “Comecem o *baby boom*.” Agora, é o fantasma dos anos 1960. O pesar por sua perda está nesta passagem que seu amigo Norman Rosten escreveria em *Marilyn: a única história não revelada*:

Ela estava orgulhosa da louça que lavava e levantou os copos para inspeção. Jogou *badminton* com verdadeiro talento, às vezes atingindo alguém na cabeça (nenhum dano). Era apenas ela mesma, e ela mesma era alegre, ruidosa, sorridente, terna. Sete verões antes de sua morte [...]. Ela gostava de seu quarto de hóspedes e disse “Deixe-o escuro e me dê algum espaço.” Dormiu tarde, fez seu próprio café da manhã e saiu para uma caminhada no bosque tendo apenas o gato por companhia.

Marilyn amava os animais; ela se sentia atraída por todas as coisas vivas. Gastaria centenas de dólares para tentar salvar uma árvore danificada pela tempestade e lamentaria sua morte. Acolhia pássaros, providenciando casas nas árvores e alimento para as várias espécies que visitavam seu gramado, e se preocupava com eles quando o tempo estava ruim. Ela se preocupava com cachorros e gatos. Uma vez, teve um cachorro de natureza contemplativa, mas ficou convencida de que ele estava deprimido. Fez o seu melhor para que ele brincasse, e isso o deprimiu ainda mais; nas raras ocasiões em que fazia alguma pirueta esquisita, Marilyn o abraçava e beijava, delirante de alegria.

São linhas carinhosas. O livro de Rosten provavelmente oferece o mais terno retrato disponível de Monroe, mas aqueles que desconfiam de tal beleza terna podem achar outras histórias na biografia de Maurice Zolotow:

Certa noite, parte do elenco — embora não Monroe — assistia à sequência do iate [...]. [Tony Curtis] faz o papel de filho de um milionário que sofre de frigidez. Garotas não conseguem excitá-lo. Monroe decide curá-lo de sua aflição beijando-o e fazendo amor com ele. No quinto beijo, o tratamento obtém sucesso admirável.

No escuro, alguém diz a Curtis: — Parece que você gosta de beijar Marilyn. — E ele responde em voz alta: — É como beijar Hitler.

Quando as luzes se acenderam, Paula Strasberg estava chorando. — Como você pôde dizer uma coisa terrível como essa, Tony? — ela pergunta. — Tente atuar com ela, Paula — respondeu —, e veja como se sente.

Durante grande parte da filmagem, Monroe estava lendo *Os direitos do homem*, de Paine. Um dia, o segundo assistente de direção, Hal Polaire, foi ao seu camarim. Bateu na porta e chamou: — Estamos prontos para você, Srta. Monroe.

Ela respondeu com uma simples dispensa: “Vá se foder.” Será que antecipava a maneira como a futura geração de mulheres avaliaria os direitos dos homens? Mesmo alguém tão espirituoso quanto Billy Wilder a descreveria como a mulher mais maldosa de Hollywood, um comentário sem nenhum traço de humor e feito em uma entrevista quatro anos após sua morte, como se mesmo a lembrança de Marilyn fosse suficiente para estragar seu dia. E, contudo, durante as filmagens de *Adorável pecadora*, ela escreveu em sua agenda: “Do que estou com medo? Por que estou com tanto medo? Será que não sei atuar? Sei que posso atuar, mas estou com medo. Estou com medo e não preciso estar e não devo estar.” Era assustada e tremendo que escrevia. Aterrorizada. Nada menos que um vislumbre da morte de sua alma pode residir nesse medo. Mas então não seria impossível compreendê-la sem algum conceito de alma? Pode-se ter de literalmente inventar a ideia de alma para abordá-la. “Do que estou com medo?”

É justo citar outra mulher cuja vida terminou em suicídio: “Uma biografia é considerada completa se dá conta de meros seis ou sete egos, ao passo que uma pessoa pode muito bem ter até mil.” Palavras de Virginia Woolf. Em seu rastro, o material de um biógrafo vem implorar com suas credenciais.

Mas por que não supor que Marilyn Monroe revela o inteiro problema da biografia? A questão é se uma pessoa pode ser compreendida pelos fatos de sua vida, e isso sequer começa a levar em consideração o abominável magnetismo dos fatos. Eles sempre atraem fatos opostos. Rara é a peça de especial evidência que não é rapidamente contradita por outras testemunhas. Em uma carreira como a de Monroe, na qual ninguém sabe ao certo se estava desempenhando um papel antigo, experimentando um novo ou sendo nada menos que seu *verdadeiro* eu (que passou a vida tentando descobrir), o estabelecimento dos fatos se dissolve no enigma mais profundo de como a realidade se parece para um ator realmente talentoso. Como o peso psicológico de um papel tem mais presença existencial que a vida cotidiana (de fato, o papel cria reações *reais* em todo mundo que o presencia), o crepúsculo entre realidade e fantasia obrigatoriamente é mais predominante para os grandes atores que para os outros. Assim, mesmo que alguns dos *fatos* da vida de Monroe possam ser verificados ou, igualmente, mesmo que descubramos que suas reminiscências sobre o passado não eram acuradas — para dizer o mínimo! —, quão pouco foi estabelecido. Porque um ator vive com a mentira como se fosse verdade. Uma falsa verdade pode oferecer mais realidade que uma verdade alterada.

Já que essa é uma maneira pobre de estabelecer história, a próxima questão é se uma vida como a dela não é antipática às ferramentas biográficas. Certamente as duas histórias já publicadas mostram as limitações da abordagem convencional. A primeira, de Maurice Zolotow, *Marilyn Monroe*, escrita enquanto ela ainda estava viva, é recheada de interessantes *insights* psicológicos do tipo que se pode ouvir em um café em Nova York quando duas pessoas inteligentes analisam uma terceira, mas boa parte da conversa é feita de anedotas muito forçadas. Porque aqui está um articulista que incluiu em suas fontes o trabalho de outros articulistas e, portanto, escreve um livro com fatos embelezados por factoides (para entrar nas famintas fileiras daqueles que cunham palavras), ou seja, fatos que não têm existência antes de surgirem em revista ou jornal, criações que não são exatamente mentiras, mas um produto para manipular as emoções da Maioria Silenciosa. (É possível, por exemplo, que Richard Nixon tenha falado apenas em factoides durante toda sua vida pública.)

Assim, o livro de Zolotow é capaz de deixar um biógrafo melancólico. Se algumas de suas melhores histórias fossem verdadeiras, quão agradáveis seriam para uso próprio; mas não se pode depender inteiramente delas. Algumas foram escritas por Marilyn, o que significa dizer por Marilyn como relatadas a Ben Hecht, em uma prodigiosa empreitada de factoides publicados nos suplementos de domingo em 1954. Hecht nunca foi um escritor de dizer a verdade quando uma trama podia dar vida a sua prosa, e Marilyn vinha polindo suas fábulas há anos. Nenhum time de autores contribuiu mais para o nevoeiro literário que paira sobre a lenda que Marilyn ben Hecht. [Nota do Editor: importante roteirista de Hollywood, Ben Hecht serviu, em 1954, de *ghost-writer* de Marilyn para a autobiografia *My Story*, que seria publicada vinte anos depois, em 1974. Ainda em 1954, trechos do texto seriam divulgados em forma de artigos, no jornal *Empire News*, de Londres.]

O outro livro, *Norma Jean*, de Fred Lawrence Guiles, parece mais acurado, e certamente é mais escrupuloso, tão próximo dos fatos em seu tema quanto o livro de Carlos Baker pode ter sido com Hemingway, um trabalho de fontes e cuidadosa cronologia, o trabalho de amor de um repórter, já que em jornalismo a faina de averiguação é igual a amor. Logo, é uma biografia de considerável valor para verificar os eventos de sua vida. Mas sua personalidade permanece misteriosa. Os fatos vivem, mas Marilyn é elusiva. Assim, a virtude final de *Norma Jean* é que algum dia uma grande biografia poderá ser construída sobre suas fundações, embora talvez tenha de competir com a noção de que pessoas extraordinárias (frequentemente as mais patrióticas, artísticas, heroicas ou prodigiosas) têm uma maneira de viver com os opostos em si mesmas que só pode ser chamada de esquizofrênica, quando falha. Essa é uma teoria desenvolvida ao se estudar astronautas, e pareceu adequada a Marilyn, e isso é ainda mais interessante, pois o que uma estrela como Monroe tem em comum com um

astronauta? Somos obrigados a falar em transcendência. Mas transcendência foi precisamente o enigma enfrentado por cada psico-historiador, pois é um hábito tanto quanto um milagre e, contudo, um hábito místico, não suscetível à razão — ele assume que algo na forma das coisas respeita qualquer ser humano que force uma solução impossível para fora da sopa, como se a própria sopa fosse simpática ao esforço. Pela lógica da transcendência, estaria perfeitamente dentro do secreto esquema das coisas que um homem fosse capaz de escrever sobre uma bela mulher, ou uma mulher sobre um grande romancista — isso seria transcendência, com certeza! O novo candidato a biógrafo compra um vidro de Chanel Nº 5 — Monroe era famosa por usá-lo — e acha que é a definição operativa do perfume barato. Mas ele nunca teria a real noção de como cheirava em sua pele. Sabia que não a ter conhecido se provaria uma ferida recorrente na escrita, análoga, digamos, ao arrependimento de não ter estado sozinho e apaixonado em Paris quando era jovem. Não importa o quanto aprendesse sobre ela, nunca teria o simples e inestimável conhecimento de saber que gostava dela, ou não gostava, e então ter a sensação de que trabalhavam para o mesmo deus, ou estavam em conflito.

Mesmo que a tentação de empreender tal trabalho de psico-história estivesse presente, sabia que não falava a sério. Consumiria anos, e não era do tipo que poderia se acomodar no curioso vazio de escrever sobre uma estranha mulher cuja carreira tão frequentemente passara por lugares onde ele então vivia. Uma das frustrações de sua vida era nunca tê-la encontrado, especialmente considerando-se que algumas das pessoas que conhecia tinham sido tão próximas dela. Em certa época, no Brooklyn, muito antes que se ouvisse falar de Marilyn Monroe — já tinha vinte anos e ainda não fora nomeada! —, ele vivera na mesma casa de arenito vermelho na qual Arthur Miller trabalhava em *A morte do caixeiro-viajante*, enquanto ele mesmo escrevia *Os nus e os mortos*. Os autores, encontrando-se ocasionalmente nas escadas ou na caixa de correio no hall, conversavam timidamente enquanto procuravam por um bocado de política ou literatura para digerir — ambos partindo com a certeza de que a modesta personalidade do outro nunca chegaria muito longe. Anos depois, quando Miller estava casado com Monroe, o dramaturgo e a estrela de cinema viviam em uma fazenda em Connecticut a menos de oito quilômetros do autor mais jovem, o qual, ainda desconhecendo qual seria seu relacionamento final com Marilyn Monroe, aguardava um convite para visitar, que, obviamente, nunca veio. O dramaturgo e o romancista nunca foram próximos. Nem o romancista poderia condenar o dramaturgo por se furtar ao drama. A ambição secreta, no fim das contas, era roubar Marilyn; em toda sua vaidade, achava que ninguém era tão adequado quanto ele para revelar o que ela tinha de melhor, conceito que 50 milhões de outros homens podem ter partilhado — ele ainda era muito inexperiente para reconhecer que a fundação de sua arte talvez fosse ser capaz de falar a cada homem como se fosse a única existência masculina adequada para ela. Foi apenas alguns casamentos (o que equivale a dizer alguns fracassos) depois que pôde reconhecer que não teria se saído melhor que Miller, e provavelmente teria se machucado mais no processo. Em retrospecto, pode-se dizer que Miller era feito do mais resistente estofado da classe média — o que, existencialmente falando, é tão resistente quanto o mais duro material sintético.

Portanto, não haveria um imenso trabalho sobre Monroe feito por ele mesmo, não, mas antes um estudo como este, restrito a vaguear pelas fronteiras da mágica. Para um homem com uma maneira de pensar cabalística, era uma bela e impressa coincidência que as letras de Marilyn Monroe (se o “a” for usado duas vezes e o “o” somente uma) fossem as mesmas de seu nome, deixando apenas o “y” de fora, uma discrepância superficial, tão incapaz de perturbar os deuses quanto a mais minúscula difração de um desvio para o vermelho.

É claro que, se ele desejava brincar com anagramas, ela também era Marlon Y. Normie, e o uso ilimitado das letras de *el amor* daria Marolem Mamroe, um franco som latino (consideravelmente melhor que Mormam Maeler). Mas vamos nos afastar de tais prazeres. É possível que não haja nenhum instrumento mais preparado para capturar a elusiva qualidade

de sua natureza que um romance. Use um ladrão para pegar um ladrão, e um artista para um artista. Poderia a solução ser tão vangloriosa quanto um romance sobre Marilyn Monroe? Escrito em forma de biografia? Como dependeria essencialmente de outras fontes, dificilmente seria mais que um longo artigo biográfico — não obstante, uma *espécie* de romance pronto a jogar pelas regras da biografia.

Nenhum item poderia ser inventado e evidências teriam de ser apresentadas quando os fatos fossem polêmicos. A especulação *teria* de ser destacada. Mesmo assim, ele nunca se iludiria achando que poderia estar contando uma história mais acurada que a mera ficção, pois frequentemente teria de imaginar o interior de muitas vidas fechadas e silenciosas e, com a sanção do romancista, daria uma olhada nos impulsos inconfessos de alguns de seus personagens reais. No fim, se tivesse sucesso, teria oferecido a hipótese literária de uma *possível* Marilyn Monroe, que pode ter vivido realmente e se encaixa na maioria dos fatos disponíveis. Se seus instintos fossem bons, os futuros fatos descobertos sobre ela não teriam de guerrear com o personagem que criara. Um empreendimento razoável! Ele satisfazia sua ideia fundamental de que a aquisição de conhecimento por um homem literato se realiza melhor naqueles atos imaginativos de apropriação resultantes do exercício disciplinado de seu talento. Aceleremos, então, para a história de sua vida. Mágica se faz fazendo.

*

Ela nasceu em 1º de junho de 1926, às nove e meia da manhã, um nascimento fácil, o mais fácil dos três partos de sua mãe. Como todo mundo sabe, fora do casamento. Na época do primeiro matrimônio de Marilyn, com James Dougherty, o nome Norma Jean Baker foi colocado na licença de casamento (Baker sendo o sobrenome do primeiro marido de sua mãe). No segundo, com Joe DiMaggio, o sobrenome se tornou Mortenson, tomado do segundo marido. (Mesmo o nome do meio, Jean, era originalmente escrito Jeane; essencialmente uma maneira de escrever das Grandes Planícies, como Choreanne para Corinne.) Não é preciso buscar nenhum objetivo por trás do uso dos nomes. Sem instrução (o familiar infortúnio das loiras bonitas), ela também não tinha cultura — podemos adivinhar que não saberia dizer se o Rococó veio três séculos antes do Renascimento ou se a retirada de Napoleão de Moscou se deu porque seus trens não funcionavam no frio. Embora fosse historicamente vazia, era sensível — tão sensível quanto historicamente vazia — e, em seu estado normal, quando não estava muito sedada, recebia as novas percepções de maneira vibrante. É como se, quando estimulada, pudesse se mover com as ondas de uma maré psicodélica. Assim, falando com um assessor de imprensa, pareceria natural, no esquema das coisas, que seu sobrenome fosse Baker — talvez soasse melhor enquanto ela olhava para o nariz do sujeito. Outro assessor com algo parecendo meio flácido entre o plexo solar e a barriga inspiraria Mortenson. Como tudo era publicidade para os filmes, ninguém se importou em verificar. Para quê? Quem conhecia a verdadeira situação legal? Se a mãe, Gladys Monroe Baker, fora casada com Edward Mortenson, “amante itinerante”, ele já tinha desaparecido quando Marilyn nasceu; alguns rumores dizem que morrera em um acidente de moto antes de Norma Jean ser concebida. Também pode haver questões sobre se Gladys Monroe chegou a se divorciar de seu primeiro marido, Baker, ou se apenas se separou. E o pai verdadeiro, segundo Fred Guiles, era C. Stanley Gifford, funcionário da Consolidated Film Industries, onde Gladys Baker trabalhava. Um belo homem. Tendo visto uma foto dele quando menina, mostrada por sua mãe, Marilyn o descreveria mais tarde como “usando um chapéu de feltro inclinado na cabeça. Tinha um pequeno bigode e sorria. Ele se parecia um pouco com Clark Gable, forte e másculo”. No início da adolescência, ela mantinha uma foto de Gable na parede e mentia para as amigas do colégio dizendo que era seu pai secreto. Há pouco saída do orfanato onde passara 21 meses, então veterana de inúmeros lares adotivos, é óbvio que buscava certo senso de

autoimportância, mas podemos muito bem presumir algo mais extravagante: a exigência que se faz ao biógrafo é explicar por que ela é excepcional. Assim, naquela parte de sua mente adolescente em que as águas da fantasia banham a realidade enquanto o ego começa a emergir, é possível que já buscasse (assim como Richard Nixon) um senso imperial de autojustificativa. Podia ser ilegítima, mas estava destinada a algo maior — Clark Gable era seu pai secreto. Como ainda conheceria Gable ao filmar *Os desajustados* (ela o conheceria no fim da vida, perdida nas ondas infernais daquele estado psíquico no qual ferve o enxofre da insônia e dos barbitúricos, seu casamento com Miller já acabado, seus atrasos uma doença mais debilitante que a paralisia), que presságios deve ter sentido ao finalmente atuar em cenas de amor com seu pai secreto, que cacofonia de gritos no silêncio de sua mente quando Gable morreu onze dias após terminar o filme. Mas agouros a cercavam como os parentes que nunca teve à mesa de jantar. Se suas pegadas se encaixaram nas de Valentino na época em que se tornou estrela, uma vasilha de molho de tomate também foi derramada no paletó branco de seu noivo no dia de seu primeiro casamento, e ela se perdeu, em um corredor sem saída no City Hall de São Francisco, pouco antes de se casar com Joe DiMaggio, peixinho de insinuação muito pequeno para um biógrafo fritar, mas talvez relembado quando uma repórter morreu ao persegui-la em seu carro esporte no dia em que se casou com Miller. (E Marilyn estava menstruada.) Que visão de sangue! Uma mulher acidentada e morta no dia em que se unia ao homem que estava convencida de amar. Não é algo calmante para uma jovem mulher cujo senso da própria sanidade nunca foi seguro: ela não tinha nenhuma raiz fora a ilegitimidade, de um lado, e um puro *pedigree* de insanidade, do outro. Seu avô Monroe (que naturalmente afirmava descender do presidente Monroe) passou a maior parte da vida em um manicômio estadual. A esposa de Monroe e avó de Marilyn, Della Monroe Grainger, uma beleza de cabelos vermelhos e olhos verde-azulados, tinha insanos ataques de fúria nas quietas e pobres ruas suburbanas de Los Angeles, em Hawthorne, e também foi internada em uma instituição mental antes de morrer. A mãe de Marilyn esteve no manicômio durante a maior parte da vida da filha. E o irmão da mãe se matou. Quando as asas da insanidade batem assim tão perto, presta-se atenção a qualquer pena. A mais casual coincidência deve soar como outro aviso das profundezas. Assim, deve ter sido como abrir a porta de um quarto secreto (e descobrir que é exatamente como previsto) saber que o diretor de seu primeiro filme como atriz principal, *Almas desesperadas* (sobre uma garota louca), chamava-se Baker.

Ainda assim, essas reforçadas raízes de insanidade e essa ausência de uma identidade clara são não apenas uma fraqueza, mas também um intenso motivo para se tornar atriz. Na lógica da transcendência, cada fraqueza pressupõe a possibilidade de uma futura força. Grandes atores usualmente descobrem que têm talento ao buscarem desesperadamente por uma identidade. Mas não é uma identidade ordinária que lhes servirá, nem o ordinário desespero os impelirá. A força que impulsiona um grande ator em sua juventude é a ambição insana. Ilegitimidade e insanidade são os avós do grande ator. Uma criança sem nenhum dos pais é um estudo de busca pela identidade e rapidamente se torna candidata a ator (já que o jeito mais criativo de descobrir uma nova e possível identidade é através da estrita fidelidade ao papel). Mas as origens da insanidade também podem ser vislumbradas na desenfreada e indomável ambição. Embora o surgimento da insanidade nunca seja simples e duas pessoas insanas raramente sejam parecidas (exceto na depressão), a raiz da insanidade continua sendo mais fácil de localizar que a da sanidade, pois é mais obstinada. A raiz será encontrada na ambição frustrada, não mais que isso, desde que possamos conceber a verdadeira dor de tal estado — a vontade imortal existindo em condições de irremediável sepultamento. Insanidade é estar enterrado vivo. O que cria tal complexidade no insano — aquele labirinto de egos entrelaçados absolutamente incapazes de agir em linha reta — é a reação da vontade contrariada rivalizando com todas as estruturas do caráter. Embora a causa da insanidade seja, portanto, tão simples quanto o processo de ampliação (no qual o foco de luz queima,

distorce ou solariza o negativo original), o conteúdo da insanidade não é simples, pois permanece ao menos tão complexo quanto o conteúdo do próprio negativo, ou seja, o caráter original.

Enquanto a psiquiatria formal é um labirinto de disciplinas médicas que buscam curar, entorpecer ou *pulverizar* a loucura, tem-se aqui outro tipo de investigação, que vasculha a incontrolável ambição de dominar a própria vida, a vida alheia ou a vida de comunidades ainda não concebidas, essa simples fúria de colocar a própria assinatura na existência. Baixemos a cabeça. Se quisermos compreender o insano, devemos questionar a noção fundamental da psiquiatria moderna: a de que possuímos apenas uma vida e uma morte. O conceito de que nenhum ser humano existiu antes ou reencarnará novamente é um princípio filosófico que domina a psiquiatria, mas toda teoria construída sobre esse conceito falhou — é-se tentado a dizer *sistematicamente* — em todos os esforços para encontrar um método consistente de cura para os psicóticos. Assim, mesmo os menos espetaculares processos de raciocínio podem sugerir que, para compreender a psicose e a psicologia daqueles que são excepcionais (como nossa heroína), é tempo de olhar para o comportamento humano como possuindo uma raiz dupla. Ao passo que o tronco dominante de nossas ações é influenciado pelo primeiro plano de nossa vida, aqui e agora e vivendo, a outra raiz pode ser ligada a alguma virtude ou débito cármico que alguns de nós (ou todos) adquirimos por nossa coragem ou nossas falhas em vidas anteriores. Embora tal teoria certamente não seja suportada por nenhum fundamento, ainda assim oferece imediata assistência para compreender o insano, pois sugere que não somos todos concebidos em igual felicidade ou desespero. Qualquer ser humano que começa a vida de certo modo devendo mais à existência que os outros se torna mais propenso a gerar uma ambição grande o bastante para engolir dívidas antigas. (E mais propenso a ficar menos satisfeito com sucessos modestos.) Naturalmente, a falha de tal ambição duplica o desespero.

Método das partidas dobradas em nível celestial! Essa topada no dedão é por causa de um pulo dado em outra vida! Então briguei com minha mulher porque uma vez discuti em circunstâncias similares com minha mãe no século XIV! Os absurdos se alimentam do argumento com a ferocidade de formigas. Mas, se é para entendermos Monroe, e ninguém antes conseguiu — só a vimos retratada como vítima sensível e angelical ou aleijada emocional homicida —, por que não assumir que, em uma família de tão concentrada insanidade, a filha ilegítima de Gladys Monroe Baker pode ter nascido com um desesperado imperativo, formado por todas aquelas dívidas e falhas prévias de sua inteira família de almas? E o imperativo pode ter sido para se exibir como uma presença no mundo, ali para fermentar o ar espesso com a tenra, sábia e espirituosa carne de um anjo do sexo. Devemos estar conscientes de como, em seu intoleravelmente difícil avanço, essa presença pode ter sido dirigida e empurrada pela ríspida e quase maníaca voz do mais profundo, oculto e reservado desespero, já que a falha de seu projeto era a insanidade, ou alguma outra variedade de danação.

Recuamos de tal projeção. É demais, e muito cedo. Era uma mulher estúpida e sexy, dirá certamente uma voz com indignada amargura, uma beldade com certa habilidade, uma infância infeliz e muita (e muito pouca) sorte, que conseguiu chegar longe com seu módico talento. Pode-se ir a qualquer cidade sulista e encontrar doze como ela. É uma voz familiar. Confortável. Mas, olhando para o fenômeno de seu grande apelo mundial — sua captura da atenção mundial foi napoleônica —, ao menos reconheçamos que a voz que a diminui fala com tanta autoridade quanto a voz romântica, ou seja, também é uma tese não comprovada e não faz mais que desdenhar da primeira, sem conseguir explicá-la completamente. Há milhões de mulheres estúpidas, confusas e com sorte, e nenhuma chega perto de Monroe. Para explicá-la, enfim, vamos nos ater a essa noção cármica como mais uma ideia para se ter em mente enquanto tentamos seguir os intrincados caminhos de sua vida.

2.

ENTERRADA VIVA

Embora Gladys Baker, a mãe, trabalhasse como técnica de cinema, isso provavelmente tem tanta relevância quanto se lêssemos que o pai de um brilhante engenheiro automotivo fora chefe de uma linha de produção em Detroit. Aliás, Gladys Baker era chefe, chefe de seção com cinco garotas sob seu comando; seu trabalho na Consolidated Film Industries era montar negativos processados. O pai (ao menos o homem considerado o pai pela maioria dos colegas de trabalho de Gladys) também trabalhava na Consolidated. Ele tivera um romance com Gladys por vários meses, um período razoável para C. Stanley Gifford, já que era conhecido na companhia como aventureiro e usualmente não demorava muito para seguir em frente. Sendo Hollywood em 1926 mais tolerante com costumes sexuais irregulares que a maioria dos outros lugares, foi feita uma arrecadação entre os colegas de Gladys para ajudar com as despesas do parto. O total chegou a 140 dólares, o que, naqueles dias, deve ter pagado a maior parte da conta no Hospital Geral de Los Angeles. Gifford não contribuiu. “Considerando o estresse que aquela cadela me causou...” É claro que Gladys Baker, conhecida por ser uma chefe do tipo feitor, tinha uma língua afiada. Vinte e cinco anos depois, Marilyn descobriu que seu pai era um bem-sucedido produtor de laticínios vivendo em Hemet, Califórnia, e telefonou para marcar uma visita, pois nunca o vira. Gifford não atendeu ao telefone. “Ele sugere”, disse sua esposa, “que você fale com o advogado dele em Los Angeles se tiver alguma queixa. Você tem um lápis?”

Gifford é um monumento interiorano à falta de consciência, está com medo da mulher ou apenas profundamente desconfiado das intenções financeiras de uma bastarda distante? Talvez guarde um rancor de longa data — podemos facilmente assumir que a avaliação de sua masculinidade feita por Gladys Baker deixou marcas em carne viva. De todo modo, duas décadas e meia mais tarde, ele era um prêmio pequeno para uma jovem mulher buscando sua identidade. Provavelmente seu maior legado para a filha ilegítima tenha sido a libido. Não por acidente, garanhões usualmente são insensíveis às consequências. Em sua lógica, já trataram bem a mãe e deram um bom começo ao bebê. Se sua filha abandonada foi obrigada a procurar um pai mais intensamente que qualquer um na América desde Thomas Wolfe, bem, essa é a balança da justiça: a mãe, afinal de contas, *procurara* um garanhão.

Embora seja o cúmulo da jocosidade especular sobre o caráter de seu pai, não podemos nos permitir esquecer que, por menos que saibamos sobre C. Stanley Gifford, sabemos ainda menos sobre o Sr. Monroe, o avô, nem mesmo seu primeiro nome. Podem nos contar que Della Monroe Grainer, a avó de Marilyn, nasceu Hogan, em um ramo de classe média baixa dos Hogans, no estado do Mississippi, e veio para o Oeste quando era adolescente, mais tarde viajando para a Índia quando seu segundo marido, Grainger, foi enviado para lá pela companhia de petróleo na qual trabalhava. Também sabemos que era seguidora de Aimee Semple McPherson e ia ao culto regularmente no templo Angelus, e chegou mesmo a fazer com que Norma Jean fosse batizada por Aimee na Igreja do Evangelho Quadrangular quando

voltou a Hawthorne vinda da Índia, após o fim de seu casamento com Grainger. O bebê, Norma Jean, agora com seis meses, morava do outro lado da rua com uma família chamada Bolender, que mantinha um lar adotivo (pela razoável quantia de cinco dólares por semana), e aos sábados Gladys Baker enfrentava a longa viagem de bonde de seu quarto mobiliado em Hollywood (onde voltara a trabalhar na Consolidated) até Hawthorne. A suposição era a de que passaria a noite e, desse modo, poderia ficar com o bebê também no domingo, mas geralmente ela tinha um encontro no sábado à noite em Hollywood e pegava o bonde de volta. O encontro era necessário se pensava em encontrar um marido e montar um lar para a filha, mas não é difícil conceber as áridas e solitárias horas daquelas tardes passadas na casa dos Bolenders com uma criança que era sua, mas uma estranha para ela, essa pequena e bela mãe (com alguma semelhança com Gloria Swanson) cuja face nos encara de uma fotografia com feições limpas e elegantes. Ei-la novamente, sem ser fotografada, na sala de estar dos Bolenders segurando a filha, uma filha do amor. Temos de reconhecer a dimensão de sua decisão. Embora abortos não fossem rotineiros em 1926, mesmo assim estavam disponíveis em Hollywood. Algum imperativo interno pode ter lhe dito que essa criança era especial demais para ser abortada, pois claramente não era sentimental em relação a bebês. Seu primeiro marido, Baker, tinha a guarda definitiva de seus outros dois filhos. Gladys chegou a listá-los como “mortos” ao ser admitida no hospital para o parto de Norma Jean, e podiam estar mortos para ela, como morto estava o amor daquele passado que a fizera se casar com Baker no México aos quinze anos — que vida tivera Gladys Monroe Baker antes mesmo de completar 25 anos! Agora a criança que destruíra suas chances de uma carreira ou de um casamento vantajoso estava em seus braços e, espectro da insanidade familiar, era tediosa, era distante, estranha criança, estranho projeto com o qual se comprometera para um propósito que não podia nomear, não enquanto se sentava nas tardes de sábado em uma casa tão religiosa que um pôster colorido de Cristo estava pendurado na parede da sala. (O Sr. Bolender, que era carteiro, imprimia panfletos religiosos em sua oficina nos fundos da casa.)

Do outro lado da rua, está a casa de sua mãe, outro bangalô térreo de estuque com uma varanda e a desajeitada palmeira no jardim da frente, e conviver com Della Grainger é pior que conviver com os Bolenders. Os ataques de fúria de sua mãe são ainda mais imprevisíveis que os seus (embora não piores que os do pai). Uma lembrança do pai de Gladys que nos chega é a de como o Sr. Monroe certa vez arrancou um gatinho das mãos da filha e o jogou contra a parede. Podemos ver aquele homem quase insano, com sua visão profunda sobre os mais sombrios flertes entre mulheres e gatos, enquanto permanece em pé na frente da esposa, uma bruxa de cabelos vermelhos e temperamento dos mais violentos, e da filha, dando todos os sinais, ao brincar com o gatinho, de em breve crescer e se tornar uma bruxa, mas ele, descendente do presidente Monroe e agora irremediavelmente casado com uma Hogan de olhos verdes, cabelos vermelhos e ares de importância, não será dominado em sua própria casa — morte aos gatos. Ele acredita que Deus o aplaudirá.

Sim, o bebê significa encarceramento por um fim de semana com a tímida santidade dos Bolenders ou as intermitentes crises de fúria da mãe, com seu abandono, seus gritos e seus ares de dama, enquanto em Hollywood, a uma viagem de bonde até o outro lado da interminável Los Angeles, estão filmando *Cantor de jazz*, com Al Jolson. Greta Garbo e Joan Crawford, Gloria Swanson e Clara Bow, Constance Bennett e Norma Talmadge são estrelas. Podemos presumir que Norma Jean recebeu esse nome em homenagem a Norma Talmadge. Por outro lado, Gladys também tinha certa semelhança com ela. John Barrymore, versão muito mais bonita de Gifford, é um dos galãs, além de John Gilbert e Adolphe Menjou. Valentino, sobre cujas pegadas a filha de Gladys colocará os próprios pés, acabou de morrer. É o único desses protagonistas “fortes e másculos” a não usar bigode.

Claro, Gladys dormirá em Hawthorne de tempos em tempos e irá ao sermão de domingo com os Bolenders, carregando Norma Jean nos braços. O bebê raramente chora. De fato, mais

tarde, com Norma já sabendo andar, ocasionalmente Gladys a levará ao laboratório de negativos e a deixará sentada, quieta, enquanto trabalha. Os colegas congratularão a mãe pelo bom comportamento da filha. Mas esse é como que um primeiro sinal da órfã espiritual que não espera atenção, e, depois, os comentários sobre tal comportamento calmo serão menos elogiosos. Natasha Lytess, que fora sua preparadora dramática antes de ser ignominiosamente demitida, disse que sentiu frequentemente “como se ela fosse uma sonâmbula caminhando por lá”, e Nunnally Johnson, o dramaturgo, a descreveu como “três quilômetros abaixo d’água [...] uma parede grossa de algodão [...]. Lembra uma preguiça. Você enfia um alfinete nela e oito dias depois diz *ai*”. Já na infância é possível que seus pensamentos estivessem se tornando circulares e tivessem a mesma relação com a investigação intencional que a dos passos de um prisioneiro em sua cela com uma jornada.

Na maioria dos domingos, no entanto, o bebê bem-comportado não via o interior da igreja com a mãe. A mãe estava em Hollywood, acordando tarde depois de uma noite de sábado. É seguro assumir que Gladys nunca se sentiu mais próxima da filha do que quando estava sem ela? Mas o imposto emocional de ir a Hawthorne aumentava gradualmente. Della se tornava mais instável a cada semana. Sempre fora capaz de gritar com os entregadores em um dia e ser perfeitamente graciosa no dia seguinte, mas agora um entregador de jornal estava tão aterrorizado que pediu ao supervisor para enviar a conta semanal pelo correio, e Ida Bolender, pega no ato de bater em Norma Jean por virar um prato de comida, ouviu Della gritar: “Nunca mais me deixe pegar você fazendo isso!”. Sua voz devia ter aquele conhecido tom que fala do “sangue do meu sangue”, pois Ida Bolender, que jamais fora uma mulher ousada, daí em diante sempre se preocupou quando Della, finalmente assumindo a função de avó, pegava Norma Jean para uma visita. Ida não ousa interferir, mas pode-se presumir que ainda assim se ressentia, já que Della, embora tenha acabado de fazer cinquenta anos, ainda é suficientemente bonita para bancar a diletante mesmo como avó.

É a clássica comédia de cidade pequena americana. Pessoas enlouquecem em quietas e maltratadas ruas nos limites da cidade enquanto a inveja é gerada, a decência é violada e as aparências são mantidas. Contudo, o sentido fundamental da loucura americana, aquela violência que vive como um zumbido elétrico mesmo por trás do silêncio da mais sonolenta tarde de domingo, está sendo incubado nas suaves e claras noites subtropicais de Hollywood: a visão da fronteira americana entrou em um projetor e saiu de lá como um fantasma de três metros de altura na tela.

Se o vazio no senso de identidade de alguém é o pântano mental onde começa a brotar a insanidade, então a América, mais que outros lugares, é um pântano insano. Com a exceção dos indígenas, somos uma nação de refugos já transplantados ao menos uma vez em cada imigração dos últimos 350 anos. E já que os indígenas, tendo originalmente possuído uma relação com a terra e o céu mais sensível que telepatas em um show de TV, foram levados à loucura pela perturbação de seu equilíbrio, somos, sim, uma terra duplamente insana, indígenas e outros — ou essa é, ao menos, uma hipótese de trabalho. Los Angeles tinha de ser o foco dentro do foco, o pântano mais fundo do pântano nacional, a erva daninha das ervas daninhas, porque, no período que começou após a Primeira Guerra, algo daquela mesma insinuação de incipiente insanidade se a pessoa não se movesse (o que já movera milhões de pessoas para cá, vindas da Europa) atacou muitas almas que se sentiam ervas daninhas no local onde estavam e se transplantaram mais uma vez para a Costa Oeste. E acredita-se que lá em Hawthorne, em 1927, a erva daninha Della Hogan Monroe Grainger, apodrecendo no pântano psíquico da vida na quieta localidade, uma tarde cruzou a rua, pegou o bebê, levou-o para casa e tentou sufocá-lo com um travesseiro. Nenhuma testemunha estava presente e não há evidências além da lembrança da própria Marilyn Monroe. Ela se provaria mais de uma vez uma fonte confirmada de imprecisão, mas, ainda assim, acurada ou não, essa é sua primeira memória — “Eu me lembro de acordar de uma soneca lutando por minha vida. Havia algo

pressionado contra meu rosto. Poderia ser um travesseiro. Lutei com todas as forças.” E assim foi registrado por Guiles, como relatado a Arthur Miller por Marilyn, e ela diria o mesmo a outras pessoas. É uma das histórias que sempre contou. Embora outros itens dramáticos usualmente sejam falsos — por exemplo, provavelmente não foi violentada aos sete ou oito anos, embora tenha contado essa história aos repórteres durante muito tempo —, Della foi internada no manicômio de Norwalk mais ou menos nessa época, após uma série crescente de ataques. Ida Bolender diria não ter conhecimento de um ataque ao bebê, mas é consenso que Della parou de ver Norma Jean quase completamente algumas semanas antes de ser internada. Além disso, há algo nas prodigiosas torturas da posterior insônia de Monroe que quase exige uma origem traumática. “O sono era seu demônio”, diria Miller, “a preocupação fundamental de sua vida”, e ninguém estava em melhor posição para saber.

Pelo que ajuda a explicar, presumamos que algum tipo de sufocamento parcial provavelmente ocorreu. Obviamente, um bebê de treze meses não empurra um travesseiro pressionado contra si por uma mulher adulta, a menos que assumamos que, em tal crise, tenha tanta força súbita e agilidade quanto um gatinho lutando pela vida. Mas não há necessidade de imaginar uma luta. A avó pode ter brincado muito vigorosamente e o bebê ficado preso embaixo das cobertas, em pânico por ar, ou, tão facilmente quanto, pode ter encostado um travesseiro por um instante sobre o rosto do bebê e o segurado lá por mais um momento, e então mais um pouco, como se ouvisse a primeira nota de um encantamento distante, e o tempo começou a passar. Havia tempo para ambas viajarem pela longa passagem que leva do coração tropeçando da consciência à morte lá embaixo, longa o bastante para a avó saber que o encantamento em que entrara falava de assassinato, e para o bebê ter sido forçado ao sufocamento por tempo o bastante para compreender o assalto da morte e ficar parcialmente atraído por suas dimensões, atraído o bastante para que, posteriormente, dormir fizesse soar todos os alarmes, pois a morte não era sem atrativos. Se essa é a primeira lembrança de Marilyn, a chegada do sono pode sugerir que a morte está próxima — e a adrenalina pode eletrizar seus membros.

Transgredimos agora todos os limites da história. Mas é quase impossível pensar em avós atacando netinhas a menos que também aceitemos a primeira lógica da insanidade: “Eu sou uma alma de poderosas dimensões em diálogo com a eternidade.” Se alguém como Della decidisse que sua relação com a eternidade era má, então também o seria sua descendência: seu dever era matar os descendentes. É uma lógica considerada insana somente quando avós tentam sufocar crianças de um ano; não é nem de longe tão insana quando crianças de um ano são incendiadas de um quilômetro e meio ou mais de altura por jovens que não são seus parentes — não, deve ser que todos os atos de violência, amor e guerra pressupõem algum diálogo inconsciente com a eternidade. Um jovem e bem-apegoado piloto de 22 anos não joga bombas incendiárias em povoados, nem tampouco os cidadãos de uma grande nação apoiam o ato ao reeleger seu padrinho [Nota do Editor: mais uma referência a Richard Nixon, que fora reeleito pouco antes, em 1972, ainda durante a Guerra do Vietnã], a menos que nosso inconsciente diálogo com a eternidade assuma que a América está mais próxima da vontade de Deus que as outras nações. É o orgulho da erva daninha quem diz que ela é a verdadeira flor do jardim. Por essa lógica, Della Monroe Grainger era tão americana quanto a maioria.

É claro que, à exceção do dubio testemunho de Marilyn, não sabemos se Della encostou na criança. Talvez a memória não fosse mais que o relembrado senso de terror que o bebê experimentava quando estava sozinho com Della; a avó, pobre mulher, podia ser inocente, e Norma Jean meramente se enrolou em seu próprio cobertor e foi então resgatada por Della. É mesmo concebível que Marilyn tenha forjado tudo como mais um exercício do talento que usaria mais tarde para inventar histórias minuciosas a fim de atrair piedade. Por outro lado, se não há verdade na história, também não há nenhuma explicação dramática para sua insônia. Fiquemos por aqui. Evidências mais fáceis da formação de seu caráter podem ser encontradas

na atmosfera de seu primeiro ano de vida, vivendo na casa piedosa dos Bolenders. Certamente Norma Jean era repreendida quando chamava Ida de “mamãe”. “A senhora de cabelos vermelhos é sua mãe”, seria a resposta. Uma das primeiras sentenças de Norma Jean ao ver uma mulher caminhando e segurando uma criança pela mão era “Lá vai uma mamãe”. É um conto tocante, narrado por Ida Bolender, mas pode-se sentir seu medo da ira de Gladys se o bebê chamasse a mulher errada de mamãe na frente da real mãe de cabelos vermelhos. Mas é de Della, no entanto, que Ida verdadeiramente tem medo, Della que não vai mais à igreja, Della que chameia a mais casual conversa com a chama de uma raiva quente como gasolina ardente, Della se aprontando para criar um tumulto cataclísmico nas ruas de Hawthorne.

Mas podemos muito bem deixar que Fred Guiles faça a descrição, uma vez que é sua biografia que usamos até agora.

Mais cedo naquele crítico sábado, Albert Wayne Bolender ouviu uma comoção em seu jardim. (Ele se lembraria dos detalhes vividamente mesmo quarenta anos depois.) Della, em estado de fúria, vinha apressadamente pela calçada em direção a seu alpendre. Vendo-a se aproximar, bateu a porta da frente e passou o ferrolho.

Ninguém conseguia entender uma palavra do que ela dizia. Era claro, todavia, que o assunto era Norma Jean. Não tinha nenhuma outra razão para estar ali. Ida veio da cozinha até a sala e deu uma espiada na mulher, que agora martelava sua porta. — Chame a polícia, Wayne — disse. — Rápido!

Em alguns minutos, um carro de patrulha preto parou em frente à casa dos Bolenders. A essa altura, Della conseguira quebrar o painel da porta, machucando a mão. Dois policiais a subjugaram e arrastaram até o carro. Sua cabeça estava jogada para trás, como se buscasse a ajuda de Deus.

Algumas semanas depois de sua entrada no manicômio de Norwalk, Della misericordiosamente morreu de ataque do coração durante sua última crise, em 23 de agosto de 1927.

É claro que não sabemos se o ataque do coração foi misericordioso. Poderia ter sido criado por outro acesso de raiva ao fracassar em sua missão de eliminar Norma Jean.

*

Della morre no verão de 1927, e em Whittier, no outro lado de Los Angeles, para lá de Pasadena, a cerca de trinta quilômetros de distância, outro americano, Richard Milhous Nixon, está com catorze anos, crescendo para formar suas ideias sobre a Maioria Silenciosa. Se temos certeza de alguma coisa sobre a infância de Marilyn Monroe, é de que passou seus primeiros sete anos em uma casa que era o hino e o fundamento, a carne e a espinha dorsal, a tese e o eixo da visão de mundo da Maioria Silenciosa. Porque “tia” Ida e “tio” Wayne Bolender eram pobres, piedosos, rígidos, amáveis, decentes, trabalhadores e estavam absolutamente aterrorizados com a lividez do ar americano nas ruas lá fora. De fato, não precisamos de muito mais que a descrição de sua pressa em trancar a porta para entender o quanto a Maioria Silenciosa vive apavorada com o perigo que jaz por trás das aparências. É a casa na qual Norma Jean cresceu, e quase certamente deve ter ajudado a estabelecer aquele agradável centro de sua personalidade — ao menos como aparecia nas telas —, aquela garota limpa e arrumada que vivia no bairro. Há sorvete em sua língua e a Igreja Visível na suave expressão de seus olhos confusos. Se essa é uma descrição justa e cruel de muitas animadoras de torcida americanas, e ainda assim se adequar a Marilyn de tempos em tempos, não é acurado falar dela como confusa assim tão cedo. É um bebê de aparência vigorosa, com olhos penetrantes e compleição robusta; nada de sua futura beleza está particularmente indicado, mas sim de sua boa saúde. Mais tarde, nas ocasiões em que estava relativamente livre dos sedativos, amigos falarão de sua extraordinária vitalidade, e Miller atribuirá parte de sua disposição para ingerir pílulas a seus poderes de recuperação, que a inclinavam a assumir riscos maiores com a saúde — uma confiança encontrada em muitos viciados.

De fato, quando olhamos para suas primeiras fotografias, é uma resistente menininha-moleca que nos sorri de volta, no registro precoce de uma criança que parece mais apta a se tornar atleta que atriz. E, embora não se torne a melhor dançarina do mundo, é impossível

estudar seus filmes sem reconhecer quão bem-treinados eram seus movimentos — possuía coordenação suficiente para estar em um time feminino de *softball* ou de *roller derby*. Mesmo uma fotografia tirada quando tinha apenas quatro anos, com seu irmão adotivo Lester, dois meses mais novo, mostra Norma Jean assumindo a liderança de seus corpos, ao passo que seu rosto tem a mesma resistente solidez de buldogue, o mesmo maxilar amplo e o mesmo nariz largo de seu pai. Ela cresceu com Lester nesses primeiros anos, brincou com ele, comeu com ele e até mesmo se sentou com ele para tomar sol no mesmo carrinho. Como menina e menino eram chamados de “os gêmeos” pelos Bolenders, Lester é o primeiro parceiro de Norma Jean ou, ao menos, foi com ele que formou o primeiro de seus futuros hábitos ao conviver com um parceiro. Como era mais forte e “se metia em mais encrencas que as outras crianças”, isso sugere que sua primeira relação com os homens foi de dominância. As relações iniciais não marcam tão profundamente as possibilidades sexuais de alguém para a vida quanto determinam uma escola de hábitos aos quais se pode recorrer. Assim, seus anos com Lester podem explicar algumas das dificuldades que encontrou com homens que eram independentes dela (como seus três maridos).

Deve-se acrescentar que os Bolenders adotaram Lester legalmente, o que não se preocuparam em fazer por Norma Jean, ou não podiam se permitir fazer. Além disso, Gladys ainda queria a filha. A adoção de Lester, no entanto, deve ter estabelecido uma diferença de tratamento. Ida Bolender afirma que amava Norma Jean “como se fosse minha”, e há evidência disso nas fotografias. Norma Jean parece até mesmo mimada em uma fotografia na qual usa um vestido de babados e um gorro de barra ondulada. Quando sabemos que o traje foi feito por Ida Bolender em sua máquina de costura, a ideia de uma criança profundamente ignorada em seus primeiros anos de vida nada tem que a sustente. Muita habilidade foi empregada na feitura do vestido.

Mesmo assim, há uma diferença. Lester podia se dirigir a Ida como “mamãe”; Norma Jean, não. Ambos podiam se despir (ao menos uma vez) no jardim da frente para examinar um ao outro, mas Norma Jean levaria a culpa — é parte do cenário de pavor na mente da Maioria Silenciosa que o pênis de um menino possa ocasionalmente ser exibido, mas que o assassinato desenhe uma mira em vaginas expostas. Ida Bolender pode muito bem ter ralhado com Norma Jean para protegê-la da futura ira dos vizinhos — uma preocupação não inteiramente sem contato com a realidade, como ainda descobriremos. Quietas ruas de Hawthorne. A primeira canção que Norma Jean aprendeu na escola dominical foi “Jesus Loves Me, This I Know” [“Jesus me ama, disso eu sei”], e ela a canta por toda parte, uma vez mesmo em uma cafeteria lotada.

Se, no entanto, dá sinais de vivacidade e vontade de atuar, uma inveja sutil deve ter surgido novamente em Ida — não é agradável ter adotado a criança menos interessante. Embora igualdade fosse a regra de tratamento e um triciclo tenha sido comprado para uso de ambas as crianças como presente de Natal, não é irrelevante o fato de Lester estar andando nele quando Norma Jean o empurrou, desse modo levando Ida a lhe bater com uma tira de couro para afiar navalhas. Gladys vem para a visita e concorda com a explicação de Ida sobre a punição quando Norma Jean se queixa.

Por outro lado, Gladys estava em uma situação embaraçosa. Pouco tempo antes, aparecera para a visita usando óculos escuros: escondia um olho roxo! Sob o chocado escrutínio de Ida, acendeu um cigarro — era 1929! — e perguntou se incomodava. “Não é algo que eu faria”, disse a Sra. Bolender, “mas esta é sua casa quando você está aqui.”

É claro que Norma Jean dificilmente pode ter muito medo de Ida se ousa protestar tão abertamente para a mãe, mas, de outro ponto de vista, Gladys aceitou a versão de Ida sobre o acidente. Isso deve ser um choque para a criança — a guarda de forças estará sendo alterada? Norma Jean fica de cama, com coqueluche, que pegou de Lester: uma troca entre irmãos. Sua gêmea pode jogá-lo para fora de seu brinquedo, mas, em troca, ele a infectará — as relações

entre nações fortes e fracas estão encapsuladas aqui!

Gladys tira alguns dias de folga para cuidar da filha e, antes que a doença ceda, terá passado três semanas com Norma Jean no quarto de hóspedes de Ida, seu mais longo período com a criança desde o nascimento. Uma vez que agora é editora de filmes na Columbia e ganha mais, o desejo de manter um lugar para si e para a filha começa a se instalar novamente. São realmente poucos os vislumbres de Gladys, e mais tarde Marilyn falará friamente sobre ela, mas a motivação da mãe permanece uma espécie de enigma moral. Pode ser válido pensar, mais uma vez, que tinha alguma premonição sobre o valor da filha a que dera à luz. Embora pouco na vida de Gladys sugira algo além de preocupações egocêntricas, e apesar de não parecer supersticiosa, era capaz de listar seus dois primeiros filhos como mortos — é de se imaginar que expressassem uma preferência pelo pai clara o bastante para torná-la vingativa —, ela *escolhe* ter Norma Jean, não a entrega para adoção e trabalha durante longos sete anos para conseguir uma situação que lhe permita trazer a filha para morar consigo. Esse é o tipo de projeto que mantém uma cabeça no lugar.

Ousemos argumentar que Gladys tinha intuições sobre um bebê excepcional que levaria adiante as empacadas ambições de sua própria carreira. Se é costume dizer de uma criança que se parece exatamente com o pai que não há razão para espanto, uma vez que a mulher não tirou os olhos do marido enquanto estava grávida, o que dizer de Marilyn, cuja mãe trabalhadora nunca tirou os olhos das películas cinematográficas?

Na época da coqueluche, todavia, Gladys ainda está a muitos anos de levar Norma Jean para viver com ela, e um novo evento está prestes a ocorrer na casa dos Bolenders, episódio que criará cavernas de medo na criança, embora inicialmente produza verdadeira felicidade. Como ocorre ao fim da coqueluche, o evento pode mesmo ser visto como uma espécie de compensação por sua doença. Certa noite, um cachorro preto e branco segue o Sr. Bolender da parada do bonde até em casa, e a criança brinca com seu animal de estimação durante a convalescença. Quando o jardim de infância começa no outono, Lester e Norma Jean caminham juntos pelas quatro quadras até a escola; o cachorro, Tippy, os segue e espera no pátio até a hora do recreio. Norma Jean usa vestidos de algodão, engomados e trocados todos os dias, e um grande laço no cabelo; ela e Lester ganham patins e andam juntos, o cachorro corre atrás deles. Compare com a descrição feita por Zolotow:

Ela sonhava em se tornar “tão bonita que as pessoas se voltariam para olhar quando eu passasse”. Quando tinha seis anos, se imaginava nua em público. Essa fantasia frequentemente a possuía na igreja. Enquanto o órgão ribombava hinos, ela estremecia com o desejo de arrancar as roupas e ficar nua “para que Deus e todos os outros vissem. Meus impulsos de ficar nua não carregavam vergonha ou senso de pecado. Acho que queria que as pessoas me vissem nua porque estava envergonhada das roupas que vestia. Nua, era como as outras garotas, e não alguém em um uniforme de órfão”.

Acabamos de ser bombardeados por factoides — se de Marilyn ou de Ben Hecht é difícil dizer —, mas sabemos que não usava uniforme de órfão aos seis anos de idade. Essa passagem é digna de ser citada como exemplo do tipo de deturpação de sua infância que Marilyn criaria com qualquer repórter nas proximidades, e sugere que não possuía o instinto literário necessário para apresentar os fatos mais calmos em sua própria dor ou, ao contrário, tinha tudo a nos ensinar sobre o vício americano em factoides. Na verdade, os horrores de sua infância não foram tão apocalípticos — “nua para que Deus e todos os outros vissem” — nem tão chaplinianos — “alguém em um uniforme de órfão” — quanto seriam ocasionalmente entorpecedores. Qualquer que fosse seu medo do mundo, e podemos ouvir o último eco desse medo na miudeza de sua voz, podemos reconhecer que era justificado. O fim da história de amor com Tippy se provou traumático. Em 1932, quando Norma Jean tinha quase seis anos, o cão começou a sair de casa nas noites de primavera para correr na escuridão. Certa noite, uma explosão ecoou pela rua e o leiteiro encontrou o corpo do cachorro ao alvorecer, contando em seguida ao carteiro Bolender. Um vizinho, sentado em seu alpendre, esperara

por Tippy com uma espingarda. Por três noites seguidas, o cão rolara em seu jardim. Na terceira noite, atirou nele. Podemos sentir esse homem. Há calor de cachorro e corpo de cachorro, cocô de cachorro deixando seu fedor em seu gramado, luxúria de cachorro rolando nos canteiros do quintal. Uma noite para você, cão, conta ele consigo mesmo; duas noites para você, cão; na terceira noite — com tal acumulada intensidade de fronteira, comprimida enfim em uma varanda suburbana, que só se pode ouvir na grande explosão —, o cachorro está morto. Os temores dos Bolenders se revelaram reais. E sua timidez também foi revelada, pois não há registro de terem confrontado o vizinho e sua espingarda. Assim, para a criança, uma catastrófica visão da história deve ter começado. É a visão que assume que, ao fim de cada doce e calma passagem do amor, a amputação ou o absurdo estão à espera. Vagas inteiras da apatia que se abateria sobre ela no futuro, o intoleravelmente amorfo e morto período pelo qual passou no ano após o fim de seu casamento com Miller, estão provavelmente contidas no reflexo da tristeza que sentiu por Tippy, assim como a queda de seu desempenho na escola, de criança brilhante para criança mediana. Sabemos que ela era comum em sala de aula, e tímida. Somente na casa dos Bolenders era audaciosa. Mas a instituição da escola deve ter parecido parte do outro mundo, fora da casa dos Bolenders, um reflexo de homens poderosos sentados no alpendre com espingardas. Terá sua gagueira começado nessa época? A principal alegria de falar em seu quinto ano deve ter sido assobiar para o cachorro, e agora o cachorro estava esquecido e a alegria da fala, emperrada.

*

Gladys conseguiu juntar dinheiro para a entrada de um bangalô na Highland Avenue, em Hollywood, comprou alguns móveis em leilão e alugou toda a casa, à exceção de dois quartos, para um casal inglês que trabalhava no cinema, o marido como dublê de George Arliss e a mulher como figurante “de vestido”, o que significa uma figurante que parecia convincente em luxuosos vestidos de festa. (Como sua filha era dublê de Madeleine Carroll, a moral da história é clara — quando se trata de trabalho, os ingleses sabem como localizar um nicho!)

Com sua situação financeira assim assegurada, Gladys se mudou para os dois quartos com a filha. A vida com Ida chegara ao fim. Para Norma Jean, saída de Hawthorne e agora em Hollywood, treze anos antes de começar sua carreira, a mudança deve ter sido igual a se mover da gravidade para a ausência de peso. Ou teria sido o contrário? O casal inglês não era desvairado ou cruel — eles meramente bebiam e fumavam, falavam sobre o trabalho e ouviam discos, e ficaram entediados e, claro, horrorizados quando Norma Jean cantou “Jesus me ama”. Sua filha dava festas, isso era tudo, mas que devem ter sido opressivas para a criança, pois, além do choque de ter se mudado da casa dos Bolenders, na qual bebidas proibidas eram a essência do pecado, para uma casa de gente elegante e polida que não se preocupava com a danação e de tempos em tempos provavelmente lhe pedia para alcançar a garrafa, ela também entrara no círculo do sotaque inglês, o que pode ter tido consequências. Embora Marilyn nunca soasse inglesa, há algo análogo ao sotaque inglês em sua voz — talvez o conhecimento (que também existe em um bom sotaque sulista) de que a linguagem diz mais quando é saboreada. A maioria dos americanos fala para comunicar uma ideia, mas um bom sotaque inglês enfatiza as palavras que carregam a personalidade. Assim, Marilyn pode ter aprendido com o casal inglês como comunicar mais que um único pensamento com sua fala. Nos filmes, geralmente dizia duas coisas ao mesmo tempo. Quando cai do banquinho do piano em *O pecado mora ao lado* e rapidamente diz a Tom Ewell que ele não deve se sentir mal, pois os homens sempre flertam com ela, é loira, madura e completamente receptiva às trêmulas repressões frenulares do magro Tom Ewell; ela é tudo isso, mas também a senhora daquele grande e remoto vácuo feminino onde reside a perplexidade pela comédia das urgências masculinas. “O que eu tenho que os faz estremecer?” é o que também está dizendo. É por isso

que rimos. Quando percebemos uma verdade paradoxal somente o tempo suficiente para sermos aquecidos pela novidade, mas não longamente o bastante para termos de pagar alterando nossas ideias, nós rimos. A verdade que ela oferece na cena é a de que o *sex appeal* onipresente — lá para todos! — parece depender da existência de um vácuo. Mas, ao mesmo tempo, sua maliciosa e pequena voz, tão no controle de seus paradoxos, move-se para uma nova e engenhosa expressão de duplo sentido daquilo que até então fora um único pensamento. Assim, não paramos para pensar — nós rimos. E talvez apreciemos a influência daquele sotaque inglês que ouviu na infância.

Difícilmente saberemos com certeza. Seria preciso pesquisar as folhas de pagamento dos velhos filmes de George Arliss para descobrir o sobrenome do casal, e eles já estariam mortos. Com sessenta anos na época, seriam centenários agora. [Nota do Editor: o autor se refere ao início da década de 1970; o livro foi originalmente publicado em 1973.] Além disso, esse é o menor dos mistérios desse período da vida de Norma Jean. Pois Gladys não estará com ela por muito tempo. Em não mais que três meses a mãe enlouquecerá, será literalmente arrastada à força e terminará — agora, assistimos a cenas de um filme de Chaplin — no manicômio estadual de Norwalk onde sua mãe morrerá. A sanidade de Gladys deve ter sido mantida durante anos por um ato de vontade, uma espécie de disciplina em nome de seu grande projeto. Agora o grande projeto se manifestara em uma garotinha que vagueava a esmo pela casa, encarava as pessoas que bebiam, cantava “Jesus me ama”, desaparecia para ir ao cinema aos sábados e não tinha nenhuma relação com a mãe além de um ocasional abraço entorpecido. É válido supor que essa relativamente pouco dramática condição, esse incremento na longa depressão de Gladys, finalmente foi suficiente para romper qualquer fina membrana de sanidade com que tivesse envolvido suas armadilhas e fogueiras isoladas. Acordou certa manhã deprimida demais para trabalhar — os horrores estavam sobre ela. Então sobreveio a explosão psíquica. O casal inglês ficou consternado. Funcionários do hospital, chamados para acalmá-la, tiveram de amarrá-la à maca. O inglês conversa gentilmente com Norma Jean quando chega da escola. “Sua mãe ficou doente hoje. Foi para o hospital.” Não saberia o que estava errado com Gladys até se tornar adulta, e durante doze anos tampouco viveria com ela novamente.

Sua vida se desprende das últimas redes da vida social. Norma Jean também está à beira de ser institucionalizada. O casal inglês cuida dela durante esse período (quase um ano), mas é obrigado a vender os móveis da mãe para pagar a hipoteca e os juros. São mesmo obrigados a vender o orgulho da casa, um piano branco que supostamente pertencera a Fredric March e fora comprado por Gladys em um leilão para que a filha tocasse. (Quando ainda morava com os Bolenders, Norma Jean tivera lições de piano com uma professora chamada Marion Miller; por coincidência, quando for uma estrela, verá o piano branco novamente e o comprará para o apartamento em Nova York onde mora com Arthur Miller — em cada passo de sua vida, as coincidências saltam de sob seus pés como cogumelos venenosos.)

Como não há muitos outros objetos para vender e o trabalho se tornou inseguro para o casal inglês — a Depressão pesa sobre Hollywood em 1934 —, eles finalmente decidem voltar para a Inglaterra. Norma Jean é acolhida por vizinhos, os Giffens, que gostam dela o bastante para pensar em adoção quando descobrem que precisarão se mudar para o Mississippi. Mesmo no manicômio, Gladys diz não.

A criança vai para um orfanato. Sua única conexão com o passado serão as visitas semanais de Grace McKee, melhor amiga de sua mãe e bibliotecária de filmes na Columbia, que agora é sua guardiã legal. Há um momento, no qual Norma Jean atravessa os portais do abrigo pela primeira vez, que faz ressoar um sino mais alto que qualquer evento sentimental desde que Charles Dickens escreveu “Por favor, senhor, posso comer mais um pouquinho?”. Para uma ideia de como legiões de publicitários douraram essa passagem histórica, podemos pegar um trecho do moderado relato de Guiles:

Norma Jean podia ler claramente a placa [Orfanato Los Angeles] em uma das colunas, e sabia que não era órfã. Sua mãe estava viva. Alguém estava cometendo um terrível engano.

Ela se recusou a andar e tiveram de arrastá-la por todo o caminho até o pátio central. “Não sou órfã”, gritava. Seus gritos foram ouvidos por várias das crianças que estavam próximas do alto portal abobadado dos fundos.

A pista para a realidade mais silenciosa da situação está nas próximas sentenças: “Era hora do jantar. Algumas crianças se viraram para olhar; Norma Jean se sentiu constrangida e ficou quieta.” Ela enfrentaria seus horrores enquanto estivesse no orfanato, mas que não seriam a dramática exploração de Fagin e Scrooge; antes, a monótona erosão de seu ego. O Orfanato Los Angeles, para onde fora levada por Grace McKee, não era uma usina de exploração do trabalho infantil — impressão que ela passaria em histórias publicitárias —, mas um ambiente organizado e estável. Seu ódio pelo que aquele tédio lhe fez foi motivo suficiente para mentir a respeito da experiência no futuro. Além disso, é praticamente impossível que pessoas institucionalizadas não contem mentiras, posto que a instituição funciona melhor se nenhum dos internos disser a verdade. A honestidade cria rosnados burocráticos e questionamentos, e o fim de uma corrente de questionamentos é a questão revolucionária: “Que direito tem essa instituição de existir e governar?” Mentiras, por outro lado, refletem a necessidade burocrática por certas respostas. “Como você se sente hoje, interno? Eu me sinto bem, senhor.” O interrogador ouve a resposta no momento mesmo em que fala; a necessidade burocrática é partir para a próxima pergunta. Ou para o próximo interno e suas mentiras. Adicionalmente, os internos sentem a falsa felicidade de estar trapaceando a instituição quando, na verdade, suas mentiras os mantêm em um estado de inquietação que os torna mais vulneráveis à disciplina. Assim, se alguém quiser culpar o orfanato por alguma coisa, provavelmente será por tê-la confirmado como mentirosa, reforçando tudo que havia de segredista em seu caráter. Devemos pensar que era ainda pior. Embora estivesse destinada a ser ligeiramente instável, considerando-se a concentrada insanidade de sua herança, provavelmente tenha recebido um futuro de insônia de Della e certamente tenha conhecido o trauma durante o assassinato de seu cachorro, foi sua futura capacidade de sentir felicidade que recebeu as maiores injúrias nos 21 meses que passou no orfanato. Mas não porque tivesse de “lavar cem pratos, cem copos, cem facas, garfos e colheres, três vezes por dia, sete dias por semana [...] esfregar banheiros e limpar banheiras”, recebendo por isso dez centavos ao mês para trabalhar na cozinha. Zolotow cita a superintendente, a Sra. Ingraham, falando cerca de vinte anos mais tarde.

Realmente não sei por que a Srta. Monroe conta essas histórias terríveis a nosso respeito. E são publicadas, não importa o que ela diga. Não precisamos repassar nenhum trabalho às crianças. Temos uma equipe de 21 pessoas aqui, incluindo uma tutora para cada dez crianças. Temos uma equipe na cozinha plenamente capaz de cuidar da louça. Mas damos pequenos trabalhos às crianças e as pagamos por isso. Fazemos isso deliberadamente, para lhes dar a sensação de serem úteis, para que tenham noção de sua própria importância e dinheiro para gastar como quiserem. Essa história de Marilyn de que a fazíamos lavar louça três vezes por dia é pura bobagem. Uma criança levaria quatro horas para lavar toda essa louça. Como Marilyn teria tempo de ir à escola, fazer os deveres e estar na cama às nove horas, que é quando as luzes se apagam, se tivesse de lavar toda essa louça três vezes por dia?

— Quanta louça ela lavava?

Ela nunca lavou louça e nunca esfregou banheiros. O máximo que fez foi ajudar a secar a louça durante uma hora por semana. Uma hora. Isso é tudo. Ela tinha de arrumar a própria cama e manter arrumada sua parte do dormitório, só isso.

— Quanto era pago a ela?

Não era realmente um pagamento. Para nós, seria muito mais fácil simplesmente dar dez centavos por semana às crianças e deixar por isso mesmo, porque, na verdade, é pior na cozinha quando elas estão ajudando. Ficam no caminho. Mas nossa teoria é que dar a uma criança cinco centavos por semana, que é o que Marilyn recebia, é bom para o moral. Ela sente que tem um lugar no mundo. Nenhuma instituição jamais poderá assumir o lugar da família ou de um bom lar adotivo. Sabemos disso. Sabemos que as crianças daqui sofrem com sentimentos de rejeição. A ideia de tê-las desempenhando pequenas tarefas e lhes dar dinheiro é fazer com que se sintam orgulhosas de si mesmas. Ainda fazemos isso.

Embora as crianças tivessem de ir e voltar da escola pública em grupo e, portanto, fossem

marcadas pelas outras crianças como oriundas do orfanato, não usavam uniformes — Norma Jean vestia uma saia comum e um suéter. E se eram obrigadas a viver em um dormitório, havia grandes janelas para deixar entrar o ar fresco e a luz do sol. Todas tinham sua própria cama e uma cômoda com gavetas. Havia cinco acres para brincar, balanços, gangorras, barras de exercício e uma caixa de areia. Zolotow menciona até mesmo uma piscina! No interior, havia brinquedos e jogos, um rádio e um fonógrafo, um auditório e um palco. O senso de superfícies plásticas, vida comunal e comida de massa provavelmente é pior em qualquer grêmio estudantil de qualquer universidade americana de hoje — ao menos um grêmio estudantil cuja sede tenha sido construída recentemente. (Na verdade, o orfanato de Norma Jean consistia em vários prédios que não careciam de certa distinção arquitetônica.) Se havia punição cruel e incomum, estava no fato brutal do próprio orfanato, o vazio no centro de cada sensação terna. Uma tutora para cada dez órfãos — como uma instituição poderia se permitir mais? — e, mesmo assim, que competição para conseguir o fragmento de bons sentimentos disponível em uma mulher que deve dividir a pequena torta de seu coração operário em dez fatias. Quão pouco pode haver aí e, no entanto, quantas e quão rudes são as cotoveladas para chegar até ela em busca de gratificação, frequentemente contando as mais habilidosas mentiras, o tempo todo sabendo que a mais completa solidão aguarda os que ficarem para trás. O real horror é que lentamente, progressivamente, a criança perde qualquer noção de habitar mesmo o pequeno volume de seu próprio corpo. Como ela existe nos níveis mais baixos da significância social, os supervisores tendem a olhar através da criança, com se fosse até certo grau invisível. *O volume que habita não tem importância.* Deveras, uma das mais espirituosas observações de Marilyn, falando de pessoas rudes, é: “Acho que pensam que isso está acontecendo com sua roupa.” Em seus piores momentos, no orfanato não se é nada além de um item reconhecível pela vestimenta. Dada essa diminuição do ego, as horas de brincadeira necessariamente se tornam vazias. A quem contar um triunfo? É como conceber uma orgia na qual todo mundo finalmente está exaurido. Sobra quem para fazer um cumprimento? Não precisamos mais procurar uma explicação para qualquer vazio em seu retrato do sexo (vazio que, paradoxalmente, a tornou mais sexy, ao sugerir que estava disponível para todos), não, aquele buraco estava sendo formado em toda a tolerância pela apatia e pelo torpor que desenvolveria durante esses 21 meses, quando tinha nove anos, depois dez e agora onze, e ainda no orfanato — o horrível crescimento do hábito de estar entediada, o que equivale a dizer que um ressentimento desarraigado ocuparia posições centrais de poder em sua psique. A explicação para sua futura incapacidade de chegar na hora, decorar falas ou se concentrar rapidamente, todos esses vícios profissionais que a levarão a guerras mortais contra os estúdios, tudo teve seu começo na monotonia dessas horas no orfanato durante 21 meses. A tendência de matar o amor em muitas vidas em volta de si se formará nesses anos, e todos os futuros desperdícios de sua vida, todos se reunindo. No entanto, é ainda pior que isso. Se, de fato, nascemos com uma dupla psique e somos análogos a árvores gêmeas em nossa vida mental, donos de uma personalidade mergulhada na vida diante de nós e de outra raiz cármica que retém alguma inconsciente recordação de outra existência, da qual derivamos, isso não é o mesmo que dizer que, como cada um de nós constrói sua vida mental sobre duas personalidades fundamentalmente separadas, somos todos esquizofrênicos, no sentido antiquado do termo. Duas personalidades em um ser humano podem ser melhores para avaliar experiências (como dois olhos estimam melhor a profundidade), desde que as personalidades estejam olhando na mesma direção. Uma identidade fragmentada é a recusa de uma personalidade de se relacionar com a outra. Se tal noção for válida, podemos presumir que as condições de um orfanato são apropriadas para criar uma psique muito apagada e outra muito glamourosa. Como a presença do órfão no mundo é obrigada a se tornar opaca, a vida de fantasia, em compensação, pode se tornar extrema. Estamos todos impregnados da noção de que pessoas sozinhas e retraídas têm uma vida de vasta fantasia interior. O que pode estar

sendo ignorado é sua tendência de ficarem presas em um enlevo vitalício com a própria fantasia, de se tornarem narcisistas. A palavra, entretanto, não consegue indicar a hermética prisão de tal romance ou a profundidade da incapacidade de amar qualquer outra pessoa, exceto como serva de seu sonho de glamour. Uma vez que todo bastardo também tem uma grande tendência de se tornar narcisista — a ausência de um dos pais criando um senso de romântico mistério *dentro de si mesmo*, dentro de um dos dois sentidos governantes de si —, a futura Marilyn Monroe estava, por nascimento ilegítimo, na linha de sucessão real dos narcisistas. O orfanato confirmaria isso. Ela sairia de lá uma órfã — o que equivale a sobrevivente —, o que significa dizer que sua história de amor seria necessariamente consigo mesma. Pode-se dizer que a tendência das famílias, as famílias felizes, ao menos, é fornecer a suas crianças personalidades que são mais confortáveis e expansivas em casa que no mundo, porque a casa, obviamente, é mais segura e mais encorajadora que o mundo, e que o contrário é verdadeiro na psicologia do sobrevivente. É-se opaco e silencioso em casa, na entorpecedora falta de amplitude de casa, e é-se glorioso no mundo, ou, ao menos, possui-se o potencial para momentos de grande glória no mundo. Heróis de combate são sobreviventes dessa natureza.

Estamos prontos para deixar o orfanato, mas alguns fatos são dignos de registro, além de uma coincidência. Todos os autores fazem referência ao terreno do outro lado do campo em frente ao orfanato. Lá, os sets de filmagem de um estúdio de cinema eram visíveis da janela ao lado de sua cama. À noite, o repetido piscar de um letreiro de néon estampa “RKO” através da janela. Dezesesseis anos mais tarde, ela fará *Só a mulher peca* pela RKO.

Por outro lado, não faz amigos e deixa poucas memórias de si. Os relatórios sobre ela dizem que era “normal”, “inteligente e alegre” — mesmo aqui! —, “bem-comportada”, “cooperativa”. Se mentiu por mostrar um rosto mais vivo que a anestesiada piscina de seus sentimentos, o orfanato também mentiu com a ficção de adjetivos agradáveis e bons relatórios. Eles têm de ser falsos. De outro modo, como explicar seu desejo de contar tais mentiras sobre o orfanato mais tarde ou justificar sua tentativa de fuga?

Um novo hábito é significativo. Experimenta maquiagem pela primeira vez. Grace McKee, a amiga de Gladys que vem visitá-la aos sábados, costuma levá-la para um lanche, para comprar roupas ou ir ao cinema — ela ama os filmes do mesmo modo que os inválidos se agarram à vida, à espera de um dia bom — e, êxtase dos prazeres roubados, “deixou que Norma Jean usasse seu batom”. Que salto! Enquanto olha no espelho, será que vê o rosto pelo qual se apaixonará? Grace até mesmo a leva para frisar o cabelo. A bem-amada faz um penteado. Guiles nos dá um vislumbre de um momento de beleza sensual, totalmente prístina, com a diretora do orfanato:

Aquela senhora — cuja sensibilidade era mais facilmente tocada que a das tutoras — chamou Norma Jean até seu escritório em um sábado. Ela estava sentada atrás de uma escrivaninha de nogueira muito encerada, em um escritório de canto na parte da frente do prédio principal, com um cachorro pequinês a seus pés. Norma Jean temia que uma das tutoras a tivesse reportado por alguma infração e tentou se lembrar do que poderia ter provocado esse confronto.

— Você tem uma pele tão linda, querida — disse a diretora. Norma Jean, embarçada pelo elogio, enrubescou e se abaixou para acariciar o cachorro.

— Fique nessa posição por um minuto — disse a senhora, pegando uma esponja de pó de arroz e começando a aplicar o pó delicadamente perfumado em seu rosto. — Agora se olhe no espelho. — Norma Jean se levantou e caminhou até um antigo espelho na parede. Seu rosto estava suave, liso como alabastro, como fora o de sua mãe.

— Como é sábado, você pode usá-lo o dia todo, Norma Jean.

Zolotow, contando a mesma história nos anos em que Marilyn trabalhava como uma caçadora de pérolas para criar sua lenda, relata o incidente da seguinte maneira:

Cerca de cinco ou seis meses depois que se mudou para o orfanato, ela caiu em depressão. Aconteceu em um dia chuvoso. A chuva sempre a fazia pensar em seu pai e despertava nela o desejo de vaguear. Voltando da escola, saiu da fila e fugiu. Não sabia para onde corria e vagueou sem rumo no aguaceiro cortante. Um policial a encontrou e a levou para a delegacia. Foi levada de volta ao escritório da Sra. Dewey. Vestiram-lhe roupas secas. Ela achou que ia apanhar. Em vez disso, a Sra. Dewey a tomou nos braços e disse que era bonita. Então empoou o nariz e o queixo de Norma Jean com uma esponja de pó de arroz.

Em 1950, Marilyn contou a história do pó de arroz a Sonia Wolfson, publicitária da Twentieth Century-Fox, e confidenciou: “Essa foi a primeira vez na vida que me senti amada. Antes disso, ninguém jamais notara meu rosto ou cabelo ou a mim mesma.”

Suponhamos que, de algum modo, isso realmente ocorreu. Pois o incidente nos fornece um relance, enquanto sai o pó de arroz e entra o espelho, de uma futura artista concebendo um grande esquema na iluminação de um instante: é possível pintar a si mesma como instrumento de sua vontade! “Notara meu rosto ou cabelo” — suas propriedades — “ou a mim mesma...”

3.

NORMA JEAN

Dos lares adotivos em que estive depois do orfanato não há muito a dizer. Zolotow relata um total de sete ou oito, e afirma que foi violentada antes dos nove anos, mas estive lendo a infância de Marilyn ben Hecht, um arco-íris de factoides molhados de lágrimas. Contam-nos sobre os pisos esfregados, as noites ajoelhada em oração, encontros de renovação com fanáticos religiosos, surras com uma escova de cabelo, até mesmo a acusação de que roubara um colar de pérolas, sobre a qual diz: “Nunca me esqueci da vergonha, da humilhação e da profunda, profunda mágoa.” Nas noites de sábado, vivendo com uma família factoidal, era obrigada a entrar na banheira por último, na água suja dos outros! Que imaginação possuía: a de uma limpa América perdoando-a por qualquer pecado depois daquela medonha imersão! Somente Richard Nixon pensava dessa maneira! Uma vez, Grace McKee lhe deu uma factoidal moeda de cinquenta centavos, que lhe foi tomada porque sujara a roupa. Em um lar adotivo, dorme em um closet sem janelas e é violentada pelo pensionista mais abastado da casa, que a convida para seu quarto. Sim, está tudo em Zolotow (vindo de Hecht), e é tudo inverdade. De acordo com Dougherty, seu primeiro marido, que hoje é policial, ela era virgem quando se casaram. É claro que temos apenas sua palavra a respeito e precisamos jamais confiar na palavra de um policial, mas onde encontrar o rico pensionista, se passou os primeiros sete anos e meio de sua vida com os Bolenders e quase a totalidade dos dois anos seguintes com o casal inglês? É mais provável que esse estupro venha exatamente do conhecimento de Marilyn das limitações, como fonte, da máquina de costura de Ida Bolender ou do casal inglês que pensou em melhorar sua gramática. O estupro daria uma boa passagem em um longa-metragem.

Não, a menos extraordinária verdade, se podemos confiar em Guiles, é que Norma Jean estive em três lares adotivos antes do orfanato — com os Bolenders, com o casal inglês e com os abastados Giffens, que queriam adotá-la mas foram para o Mississippi; e em apenas dois outros depois de deixar o orfanato, aos onze anos. Eis o relato de Guiles sobre o primeiro, que era “a casa de um casal em Compton, Califórnia, que vendia um polidor de móveis fabricado pelo marido”:

A esposa passava a maior parte do dia com Norma Jean a seu lado em um velho e maltratado Chevrolet. Era verão, e a garota se lembraria de passar a maior parte daquelas férias sacudindo para cá e para lá em estradas secundárias, em busca de pequenas lojas de ferragens [...]. Não havia escapatória. Enquanto ela enrolava tomando o café da manhã, a mulher estava na garagem empilhando garrafas brancas no banco de trás. Mais tarde, Marilyn se lembrava, ouviria o ofensivo som do velho motor acelerando e a voz da mulher gritando as mesmas palavras de todas as manhãs: “Norma Jean! Vamos! Feche a porta quando sair.” Em menos de um mês, Norma Jean sabia o nome de cada vilarejo no condado de Los Angeles.

Por fim, queixou-se a Grace McKee, que a colocou em outro lar adotivo. Norma Jean gostou ainda menos desse lugar e pediu para ser mandada de volta para o orfanato. No que não pode ter sido uma escolha fácil, Grace levou Norma Jean para viver com ela em Van Nuys. A dificuldade era que acabara de se casar com um homem dez anos mais jovem e que já tinha

três filhos, Erwin “Doc” Goddard, engenheiro de pesquisa, um inventor com sonhos. Ele bebia. No futuro, poderia não apenas beber, mas voltar os olhos para Norma Jean.

Apesar disso, a garota por fim se estabeleceu na casa de Grace. Foi matriculada no colégio Emerson Junior e depois no colégio Van Nuys, uma estudante nota C, à exceção de inglês, e muito fraca em aritmética. (Ela jamais teria qualquer noção de dinheiro ou de tempo.) Gostava de escrever poesia e ensaios. Ganhou uma caneta tinteiro por “Dog, man’s best friend” [“Cachorro, o melhor amigo do homem”] — homenagem a Tippy — e afirma ter se interessado por Abraham Lincoln. O colégio Van Nuys tinha uma sociedade dramática bem-estruturada, e Norma Jean fez os testes para *Art and Mrs. Bottle* [*Arte e a Sra. Bottle*], de Benn W. Levy, mas não foi escolhida. Estava preparada para todos os personagens dos filmes que vira, repetidamente interpretando Maria Antonieta (*Norma Shearer*) e Jezebel (*Bette Davis*) em seu quarto. A Sra. Esther Matthews, secretária do diretor, diria a Zolotow dezoito anos mais tarde: “Estamos orgulhosos de reivindicar Jane Russell, mas não reivindicamos Marilyn Monroe. Ela não aprendeu nada sobre atuação enquanto esteve no colégio Van Nuys.” Não, não era precoce. Um ou dois anos antes, quando viera morar com eles, Grace e Doc a chamavam de “ratinha”, pois se sentava e apenas ouvia, tímida demais para dizer qualquer coisa. Seu riso era pouco mais que um guincho, não muito diferente do grito agudo de um camundongo quando dispara para a liberdade com um gato atrás de si. No futuro, continuaria a rir em pequenos guinchos — era o som menos impressionante que conseguia produzir, e não há cenas dela rindo abertamente em seus filmes.

Durante esses anos, no entanto, começou sua relação com a tia de Grace Goddard, Ana Lower, e essa provavelmente foi a associação mais feliz de sua vida, e também a mais longa, durando de 1938 até a morte de tia Ana, em 1948. Foi certamente sua primeira relação com alguém que não somente se preocupava com ela, mas também a adorava. Mesmo no factoide que se segue há certa noção de sentimento. Fala Marilyn.

Ela mudou minha vida. Foi a primeira pessoa no mundo que eu realmente amei e que me amou. Certa vez, escrevi um poema sobre ela e o mostrei a algumas pessoas; elas choraram quando li. O poema se chamava “Eu a amo”. Era sobre como me senti quando morreu. Era a única que me amava e entendia. Ela me mostrou o caminho para as coisas mais elevadas da vida e me deu mais confiança em mim mesma. Nunca me magoou, nem uma única vez. Era toda gentileza e amor. Era boa para mim.

O caráter de Ana Lower pode ser visto na dedicatória do livro que deu a Norma Jean antes de morrer, com pouco mais de setenta anos. “Querida Norma, leia este livro. Não deixo muita coisa para você além de meu amor, mas nem mesmo a morte pode diminuir isso; e a morte tampouco me levará para longe de você.” O livro é *Ciência e saúde com a chave das escrituras*, de Mary Baker Eddy. Ana ganhava a vida como terapeuta espiritual da Ciência Cristã e chegou a produzir um traço de devoção religiosa em Norma Jean, que passaria todos os domingos com tia Ana e iria com ela à igreja. Mais tarde, em 1941, depois que Doc Goddard entrou bêbado no quarto de Norma Jean e tentou abraçá-la, ela se mudou para a casa de tia Ana, e, assim, começou o ano mais seguro de sua vida. Antes que terminasse, passaria por seu primeiro desabrochar sexual, em razão de uma variedade de fatores, e a Ciência Cristã de Ana Lower não seria o menos importante deles. Embora fosse uma religião intolerável para qualquer gosto mais sofisticado (já que a linguagem é implacavelmente untuosa: “absorver o espírito” e “expulsar o mal como irreal”, pois “a completa diapasão dos tons secretos” revelará “o poder da Verdade demonstrada”), e ainda que o cérebro de Mary Baker Eddy fosse lívido, uma febre de açúcares e restrições, por trás da linguagem está a velha paixão americana de abrir caminho através dos grandes espaços e do caos esmagador da vida para que o trabalho de uma Mente individual possa *prevalecer*. Essa mesma paixão ainda produziria milhares de guias LSD através do Himalaia da psicose. Assim, Marilyn responderia à Ciência Cristã. Sua mente, turva, sem rumo, febril e possuída por desejos desconectados e extraordinárias visões, não poderia se impedir de responder à ideia de que “o

Amor Divino sempre satisfaz e sempre satisfará todas as necessidades humanas”. Essa ideia oferecia a possibilidade de um sucesso futuro que seria medido não pela aptidão, mas pela necessidade. Quanto mais precisasse, mais obteria, bastando confiar na voz de seu instinto, que era a manifestação da Mente. Ela estava próxima de uma hippie de vanguarda, lá em Van Nuys, no oeste de Los Angeles, em 1940 e 1941, quase santificada em sua recém-encontrada Ciência Cristã, e, mesmo assim, era o objeto sexual de cada bairro por que passava. Pois ocorrera a metamorfose. Vivia em uma súbita coroação do sexo, uma santidade do sexo. Se houvesse uma Deusa do Sexo, Norma Jean poderia muito bem ter sido ungida por ela.

Precisamos refletir novamente sobre o tédio no orfanato. Aquele torpor não era diferente de um depósito no qual o ressentimento podia crescer em potencial, aquele potencial niilista da mais alta voltagem humana. Profundamente dentro dela, deve ter se desenvolvido uma ânsia por poder desconectada de qualquer noção de moral. Um manifesto da besta de Yeats movendo-se furtivamente para o mercado, a inconsciente pressão pelo poder era tão grande que ela não conseguia falar facilmente e guinchava quando ria — outros órfãos, sobreviventes, psicopatas e delinquentes levaram rifles para os telhados a fim de atirar nas ruas. É, de fato, o “inexpressivo e impiedoso olhar” do poder do século XX que se encontra em seus olhos.

Mas encontrou Ana Lower e, em algum lugar nas moendas de sua psique, aflorou a libido. Terá antes uma libido surgido da mistura entre tão terno amor e a alta voltagem de tanto ódio vazio? O resultado saía por seus poros. Emanava sexo, uma simples e doce garota em uma rua secundária qualquer, e emanava sexo como poucas garotas jamais fizeram. Era como se sua adolescência tivesse nascido de tantos inícios truncados e peças fragmentadas de personalidade forçadas a surgir, e ainda mais rapidamente interrompidas, que a libido se destilava através dela como a água das rachaduras de um vaso. Muito antes que outros adolescentes sequer comessem a compreender a relação entre essa primeira investida do sexo em seus genitais e a ainda não flexionada estrutura de seus jovens caracteres, Marilyn já não tinha caráter. Assim, sua pele emitia a radiosidade do sexo enquanto outros de sua idade ainda estavam retraídos, apaixonados e discretos; ela aprendera com a Mente a levar a sexualidade além — o sexo não era diferente do avanço de uma pequena infantaria da libido enviada para a superfície de sua pele. Ela era um general do sexo antes que soubesse qualquer coisa sobre a guerra sexual.

Nessa época, também começou sua exploração da arte da maquiagem, uma habilidade na qual se tornaria suficientemente boa para ser respeitada pelos melhores maquiadores de Hollywood. Quando as garotas ficavam com inveja e fofocavam sobre ela, fazia questão de usar biquínis ainda menores e ficava deliciada com o resultado. Era o centro das atenções. Se a libido estava sempre fluindo de sua superfície, exigia que também fluísse de volta, e, sempre que era o centro das atenções, a energia voltava para ela, vinda dos outros. Assim, seu *sex appeal* é sempre um reflexo de seus arredores. Ela é um espelho dos prazeres daqueles que a olham. Como um animal, nunca está em uma fotografia apenas como si mesma, mas como si mesma mais a soma de seus arredores. Em seu livro escolar, não a colocaram sob o A de aptidão ou o B de beleza. Ela tinha o M inteiro para si. MMMMMMMMMM — Norma Jean Baker. As iniciais de Marilyn Monroe estão a caminho.

Não há um suéter justo que não use ou um produto de beleza que ignore. Lavará o rosto até quinze vezes por dia, e Grace ou Ana pagarão permanentes para enrolar seu cabelo liso. Buzinas serão tocadas enquanto caminha para a escola. “Mesmo as garotas”, diz ela, “prestavam alguma atenção. Hum! Preciso tomar cuidado com *aquela ali*.” E isso será contado aos risos para Dick Meryman, da *Life*, menos de dois meses antes de sua morte. “O mundo se tornou amigável [...] ele se abriu para mim”. Garotos apareceriam para visitá-la como um enxame sobre o mel. Subitamente, havia doze ou quinze garotos em uma rua silenciosa, todos vagueando em torno de seu jardim, pendurados de cabeça para baixo nas árvores para chamar sua atenção. MMMMMM. Contudo... “a verdade é que, com todo meu batom e rímel e

curvas precoces, eu era tão quieta quanto um fóssil [...]. Costumava ficar acordada à noite imaginando por que os meninos vinham atrás de mim”. Ela é um general do sexo, mas, assim como outros generais, não sente a excitação e o medo dos soldados da infantaria.

Somente suas menstruações dão uma pista dessa precoce distorção de si mesma. São insuportáveis nessa época e serão excruciantes mais tarde. Zolotow descreve catorze frascos da farmácia Schwab em uma prateleira de seu camarim em 1954 — todos contendo algum tipo de medicamento para aliviar a dor da menstruação. Foi a pior Cientista Cristã da história da religião, pois não havia dor que se prontificasse a suportar se houvesse uma droga disponível.

Somente se concebemos a importância que Ana Lower deveria dar às dores menstruais é que podemos compreender sua concordância com o plano concebido por Grace Goddard para casar Norma Jean, e casá-la cedo. Como Cientista Cristã, Ana não apenas acreditava na inexistência fundamental da dor, como também reconhecia seu significado quando estava presente — Norma Jean estava nas garras de algum desejo muito pouco cristão. Ana deve ter tido uma noção do desequilíbrio que podia fazer com que Norma Jean desmoronasse da noite para o dia, do mesmo modo que ocorrera com Gladys. Talvez Ana Lower sentisse que jamais poderia oferecer o que Norma Jean necessitava em uma crise. Essa parece ser a única explicação para o fato de não se oferecer para ser sua guardiã quando Doc recebe uma oferta de emprego melhor em West Virginia, o que significa — já que Grace sairá da Califórnia — que Norma Jean terá de voltar ao orfanato. Ana vê o casamento como a melhor solução para o problema. Ou, ao menos, não se opõe ao plano de Grace.

Uma corte muito curiosa é arranjada. Um casal de antigos vizinhos dos Goddards, os Doughertys, tem um filho chamado Jim, agradável, de bom físico, interessado em esportes e já com um belo salário na Lockheed. Ele tem seu próprio carro, um Ford cupê azul. É quatro anos mais velho que Norma Jean e se vira muito bem com as garotas — está saindo com a rainha do Festival de Santa Bárbara. Mesmo assim, Grace lhe pede, como favor pessoal, que leve Norma Jean ao baile promovido pela empresa de Doc. Também a seu pedido, ele já a tem levado de carro da casa dos Doughertys para a dos Goddards com frequência suficiente para que sua namorada, a rainha de Santa Bárbara, pergunte por que está “carregando aquela gostosinha no carro por aí”. Agora, conduzido a um encontro com uma garota de quinze anos, “até que a noite comesse, eu me senti como se fosse um perverso”.

A noite, todavia, se mostrou diferente. Zolotow nos fornece as sensações de Dougherty:

Fitando-o com seus liquescentes olhos azul-acinzentados, os lábios trêmulos e entreabertos, essa garota fazia com que se sentisse “o cara”, como ele diz. Quando dançaram, descobriu um suave abandono em seu corpo [...]. Em março, estavam namorando [...] em maio, estavam noivos.

O processo foi acelerado por Grace Goddard. Com Ana Lower a seu lado, ela telefonou à Sra. Dougherty para sugerir que seu filho e Norma Jean fariam bem em se casar, pois, nas palavras da Ciência Cristã, poderiam “alegrar a existência”. Agora algo contraditório começa a surgir em todos os relatos. Marilyn dirá mais tarde que não tinha interesse em seu primeiro marido e só se casou por insistência de Grace, para escapar do orfanato. Doc Goddard defenderá a esposa dizendo que Norma Jean estava apaixonada e “procurou a ajuda de Grace para persuadir Jim a fazer o pedido”. Dougherty alegará que foi um “namoro sem amor” e um casamento por conveniência. Se isso é verdade, dificilmente poderia ser para *sua* conveniência — por que ele aceitou?

Como até agora todos os motivos para o casamento estão do lado de Marilyn ou Grace, devemos olhar para a família Dougherty em busca de uma pista. Em 1961, em Malibu, Marilyn encontrará um irmão de Jim, Tom Dougherty, com quem se dera bem durante o casamento. Convidada a fazer uma visita, espicaça-o com a pergunta: “Quanto isso vai me custar?” O eco de ter vivido com uma família irlandesa, rigorosa, prática e muito apegada ao dinheiro, está nessa pergunta. Assim, podemos muito bem ter o imaginário prazer de nos colocar no meio da

discussão entre a Sra. Dougherty, de um lado, e Grace e Ana, do outro. Visto que os Doughertys são da classe operária e Grace é bibliotecária de filmes e, presumivelmente, pelo padrão do início dos anos 1940, uma mulher instruída e refinada, casada com um engenheiro, a oferta fundamental — que, podemos ter certeza, nunca foi feita em voz alta — é a de que Jim subirá na vida ao se casar! Se leva uma garota de quinze anos que usa maquiagem demais, Ana Lower está lá para sugerir, através de suas próprias boas maneiras, que essa é uma fase passageira e Norma Jean tem tudo para se tornar uma dama, muito mais que qualquer outra garota da vizinhança.

Precisamos apenas supor que a Sra. Dougherty é uma mulher determinada e ansiosa para que seus filhos se aprimorem, e rapidamente a veremos colocando todo o peso de sua opinião a favor do casamento. Para isso, temos simplesmente de não acreditar que o futuro noivo era apenas o que mais tarde afirmou ser — um adolescente bonito e *prático* que saía com várias garotas ao mesmo tempo. Talvez achasse que estava sendo forçado a seguir adiante. Basta lembrar que é de *Marilyn* que estamos falando. Sabemos que devia estar — mais do que jamais admitirá — secreta e inevitavelmente enredado no insano almíscar sexual que exala de uma garota de quinze anos que fala com ele com olhos tão suaves e luminosos quanto os de uma corça, olhos que então se fecham sobre uma boca pintada e entreaberta, uma presença que desce sobre sua própria boca como veludo e então se retira em um véu de lágrimas delicadas e cálidas como uma bruma.

Ele nunca esteve próximo de tal opulência de humores, tais emolumentos do futuro sexo e tal anseio pela força que pode oferecer a uma garota. Seus outros relacionamentos foram mais equilibrados. Ela, no entanto, é desesperada e desmedida. Beijá-la é como estar em uma canoa à deriva. Ela não acaricia — flutua. Involuntariamente, ele experimentou a droga do sexo feminino. O que atrai o bom atleta que há nele é que nenhuma garota na vizinhança é tão desejada; o que assusta o bom atleta que há nele é que existem atletas melhores no mundo.

E ela, por sua vez, deve começar o primeiro exercício de seu *status* de estrela. Jim Dougherty é seu primeiro protagonista — sai com a mais bonita de Santa Bárbara e tem um carro: no ambiente de ensino médio que a cerca, é um luminar. Assim, ela descobre as primeiras leis de criação do ator. Imbuída da premissa de que está apaixonada, a premissa se torna mais real que qualquer realidade que possa sobrar quando a premissa for removida. Por que não assumir que ela desempenha seu papel com tal inventividade que está pronta para entrar na arena dos atores, onde a realidade pode ser medida somente pela intensidade da emoção? Somente isso é real. Então, se aventura pela primeira vez naquele território psíquico onde a fantasia pode alcançar terrores nunca antes confessados, e confessa a ele, seu primeiro protagonista, que vive com medo de se destruir; sim, ela sabe que se matará algum dia.

Não há registro de tal conversa, nenhuma partícula de evidência para subscrevê-la, exceto que, quando se casam, vive dizendo que, se ele morrer ou for embora, se jogará do píer de Santa Mônica. Isso deve ter sido dito com seriedade bastante para que, após sua morte, Dougherty observe que Norma Jean poderia ter desmoronado mesmo que ainda estivessem casados.

Assim, no mínimo, podemos adivinhar que ela está mais atraída pela ideia de casamento do que jamais confessará. Como ignorar que será seu primeiro papel completo? Já deve sentir que a melhor rota para sua identidade pode ser encontrada ao simular situações reais. Dougherty, por sua vez, pode facilmente ter sido derrotado pelo tamanho do mistério que comprava. Embora seja verdade que tenha continuado a sair com outras garotas durante semanas após o anúncio do noivado, não há razão para não assumir que, assim como Norma Jean, experimenta a sensação de viver duas vidas ao mesmo tempo. De todo modo, passam pelo namoro e se casam em 1942, três semanas depois de ela completar dezesseis anos. Usa um vestido de noiva branco, presente de Ana Lower. Jim, um smoking de jaqueta branca,

exatamente o traje alugado no qual o garçom italiano do Florentine Gardens derramará uma tigela de molho de tomate. Norma Jean, mostrando vislumbres da Marilyn que se tornará, irrompe do papel de noiva recatada quando a banda convida os frequentadores a subirem ao palco e se juntarem à fila de conga. Fechamos os olhos e vemos o movimento de seus quadris — eles não estão flutuando. Despe-se de seu casamento como uma *stripper* chutando um vestido: está interpretando uma dançarina, com profissionais de verdade.

De volta à mesa. O marido, novinho em folha, está lívido. “Você parecia um macaco”, diz a ela.

“Ser casada com Jim”, diria mais tarde, “era como se aposentar e ir morar no zoológico.”

*

Mas não é assim tão ruim com muita frequência. (De acordo com Dougherty, é mesmo um bom casamento, até que a guerra chega e o leva para o mar.) Devemos lembrar que, embora o personagem que ela desempenha seja notoriamente infeliz para uma atriz, pois todas as cores emocionais são obrigadas a fluir no silencioso cinzento da dona de casa, Norma Jean está pronta para seu primeiro projeto completo de atuação — se joga no personagem de esposa apaixonada e trabalha para manter um imaculado apartamento de modo muito parecido com o que Joseph Conrad deve certa vez ter mergulhado no estudo do inglês. É como se sentisse que esse é o papel básico contra o qual reagem todos os mais interessantes personagens femininos. Além disso, a condição de dona de casa pode lhe ser atraente. Falando como ser humano (precisamente a frase que atores empregam quando se referem àquela pequena parte de si mesmos que não tem um papel), nada na vida prévia de Norma Jean foi tão centralmente estabelecido. Naturalmente, “o ser humano” busca por segurança, mas ela nunca terá um relacionamento no qual tal motivo não esteja presente.

Em breve, como ambiciosos recém-casados, mudam-se do apartamento de um quarto em Sherman Oaks para um bangalô mobiliado em Van Nuys, e em ambos os lugares ela remendará meias, pregará botões e será impecavelmente limpa — o que certamente não será mais tarde —, embora o ouropele essencial dessa atuação se destaque em seu impulso de trazer para a sala a vaca de uma vizinha, que, em um dia chuvoso, tremia miseravelmente no terreno do outro lado da rua. É um conto de Zolotow, e gostaríamos que fosse verdadeiro. Somente uma jovem dona de casa particularmente maluca gostaria de trazer uma vaca para dentro de casa se, ao mesmo tempo, fosse muito limpa. É claro que os hábitos e as propriedades dos animais dificilmente estão claros para ela. Certa vez, em uma viagem com Dougherty, que adora acampar, percorrem uma trilha durante o crepúsculo. “Como é que esse cavalo consegue enxergar no escuro?”, pergunta ao marido, que lhe diz para acender os faróis. “Onde ficam os faróis?”, pergunta. Não, as relações entre homem, animal e máquina não estão claras para ela. É uma estúpida e recém-casada gostosinha. Sua mente, em seus piores momentos, é de certo modo análoga a um amputado que ferve com o desejo de se mover, mas não tem membros. Como também é o tipo de cozinheira que só poderia ter saído de um convento, Dougherty afirmou, em uma entrevista após ela ter se separado de Joe DiMaggio, que em sua opinião a razão do rompimento era sua incapacidade de fazer uma boa refeição para um homem, e então falou de noites nas quais tudo que Norma Jean servia eram ervilhas e cenouras. Ela gostava das cores. Possui aquele deslocamento dos sentidos que outras pessoas usam drogas para conseguir. Assim, é uma amante de rock que vê vibrações quando outros ouvem sons, e é esse deslocamento que a manterá inocente, mas intolerável para pessoas que se atêm ao roteiro. Também será o que proverá sua graça natural. Dez anos mais tarde, quando os repórteres a entrevistam sobre o calendário para o qual posou nua e perguntam “Você estava usando alguma coisa?”, responde “Ah, sim, estava usando o rádio”, um gracejo rapidamente telegrafado para o mundo todo. É bem provável, porém, que não tentasse ser

engraçada. Permanecer nua na frente de um fotógrafo, em silêncio, era uma condição diferente, e muito mais nua, que contar com a proteção do som. Ela não tinha pele, como os outros.

Talvez esteja mais perto dos animais que a maioria. Ela não saberia sobre a inexistência de faróis em um cavalo porque assumiria que, após a barbárie da sela e da cilha, todos os outros acessórios eram possíveis. Não era apenas sua libido, mas também sua inteligência que vivia na superfície da pele. Como um animal, estava pronta para descobrir novos presságios em qualquer mudança do vento.

Embora fosse animal, isso não significa que era sexualmente simples. O que se disse em Hollywood (onde façanhas sexuais servem de rótulo para homens e mulheres tanto quanto a média de rebatidas) através dos anos foi que ela não merecia ser celebrada como uma bola de fogo, e, de fato, algumas vezes foi descrita — na antológica categoria de homens desapontados — como frígida. Em relatos mais civilizados, certamente era agradável na cama, mas receptiva antes de inovadora e de certo modo cerimoniosa — como uma gueixa, como se o ato fosse uma branda curva em um longo caminho, e comida, conversa e riso fácil também fizessem parte dele, nessa terna descrição feita por um amante que não estava apaixonado. “É claro que não posso dizer como era com outros homens”, observa, “mas comigo sempre foi um pouquinho distante. E muito simpática. Eu gostava dela.”

As descrições feitas por outros homens são similares. Mas não devemos assumir que sabemos muito sobre ela. Era segredista ao extremo, e, se mais tarde teve amantes pelos quais seu corpo sentiu desejo incontrolável, é pouco provável que venhamos a descobrir. Ela era a medida de seus arredores. É difícil encontrar uma fotografia posada na qual não se aproprie de algo do pano de fundo com as curvas de seus membros — espelha o estado de espírito sobre ela e pode ter tido a tendência de devolver a cada homem suas próprias ofertas sexuais: ternura e distância com um amigo, mas algo diferente com um amante casual pelo qual sentisse desejo. Jamais saberemos sobre o amante casual.

É desse modo que, se fizermos uma ou duas suposições sobre sua natureza sexual no tempo em que estava casada com Dougherty, não é impossível juntar suas versões completamente divergentes sobre o casamento. No futuro, o chamará de “homem gentil” e “irmão”. Também afirmará, no frio tom das solteironas, que “Meu casamento não trouxe felicidade ou dor. Eu e meu marido raramente nos falávamos. Não porque estivéssemos zangados. Mas não tínhamos nada a dizer”. Entretanto, no relato de Dougherty, sua *única* falha era na cozinha. Anos mais tarde, ainda seria capaz de recitar o texto típico dos bilhetes que ela punha em sua marmita para que os descobrisse durante a pausa para o café nas primeiras horas da manhã, ao fim do turno da noite. “Papaizinho amado, quando você ler isso”, diria a nota, “estarei dormindo e sonhando com você. Amor e beijos. Seu bebê.” Ela trabalha 24 horas por dia no casamento.

É claro que essas palavras são fornecidas anos depois pela memória de um marido abandonado cujo orgulho está ferido. Há muitos anos ela vem contando seu lado da história para o mundo e o deixou parecendo uma nulidade. Assim, em suas entrevistas, Dougherty buscará dar indicações de que Norma Jean gostava dele. A menos que seja um mentiroso psicopata, podemos muito bem aceitar certa parcela de suas palavras; a discrepância ainda pode ser compreendida se acreditarmos que ela era invariavelmente o espelho do homem com quem vivia. Como ele era jovem e atlético, e não sem apetites, ela, na reveladora frase de Dougherty, era “uma noiva muito responsiva”, e poderiam fazer amor de forma realmente coordenada, com o coração dele indo às alturas de felicidade e o dela voltando ao entorpecido centro daquele navio psíquico que navegava sem leme. Amor eles fariam e amor ele sentiria; mas era amor em meio ao papel que ela desempenhava, e pode tê-la tocado não mais que a simulação de um ator, um passeio em um cavalo do qual finalmente desmonta, o cavalo se vai, o passeio acabou. Não é a falta de encanto que oferece problemas sexuais quando atores

fazem amor, mas a ausência da identidade necessária para se entregar ao ato.

Enquanto isso, seus dias como dona de casa se tornam uma longa tarde monótona, o que não é surpreendente. Ouve rádio o dia todo, visita Ana Lower e uma vez serve o café de Jim com sal, não uma pitada, mas uma colher cheia, porque lera em algum lugar que o sal realça o sabor. Uísque com soda é oferecido aos amigos que ele convida, mas surgem na mesa com dez centímetros de uísque acima do gelo e nenhuma soda. Tenta servir peixe cru, como viu na foto de um sashimi japonês, e é claro que brigam. Segundo Zolotow, a briga termina com o marido empurrando-a para baixo do chuveiro e, como usa um vestido de tecido impermeável, acabam rindo. Aos sábados, vão à igreja da Ciência Cristã de Sherman Oaks. Não fumam e raramente bebem. Quando se mudam para Van Nuys, há uma banheira na casa e ela adquire o hábito de fantasiar durante o banho — no futuro, manterá jornalistas e o pessoal do estúdio esperando durante horas enquanto divaga na banheira.

Algumas vezes, em um dia opressivamente quente, ela organizava um piquenique improvisado — um par de salsichas frias, um tomate, meia alface — e pegava o ônibus até a “praia dos músculos”, em Santa Mônica. Jim lhe mostrara o lugar em um domingo. Ele gostava de se manter em forma e fazia flexões todos os dias, mas dissera que “esses caras musculosos são malucos”. Quando algum dos jovens tentava abordá-la, ela levantava a mão com a aliança e então sorria, para mostrar que não era pessoal.

É claro que essa é a lembrança de Dougherty sobre o que Norma Jean lhe contou no fim do dia, e é perfeitamente possível que ela tenha tido um flerte secreto, ou a ideia de um. Mas também podemos aceitar sua história como verdadeira, pois é provável que tenha sido transfixada pelo narcisismo dos fisiculturistas. Tal desembaraço em se deixar escravizar abertamente pela própria beleza devia lhe sugerir possibilidades.

Provavelmente preocupado com sua inquietude, Dougherty compra um collie, Muggsie, o primeiro cachorro que ela se atrevia a ter desde Tippy. Quando os pais dele se mudam para uma casa maior, o jovem casal desiste do bangalô e vai para o apartamento vago, grande o bastante para mantê-la ocupada o dia todo. Também cuida de Muggsie. O cachorro toma dois banhos por semana, e não é difícil imaginá-la escovando-o de hora em hora.

Mas, incomodado por não estar usando o uniforme, Jim Dougherty se junta ao Serviço Marítimo e eles se mudam para uma base de treinamento na ilha Catalina, onde se torna preparador físico. Foi como voltar ao início da adolescência. Ela é uma das poucas mulheres da base. Quando sai para uma caminhada, é um acontecimento teatral. Homens se ajoelham ao longo dessas ruas de serviço fingindo falar com Muggsie. Os suéteres apertados estão de volta, as saias justas, os shorts e os diminutos biquínis. Ela faz levantamento de peso uma vez por semana, usando pequenos halteres. Seus seios roliços sobem e descem como manifestos do grande aqui! e agora! e, quando se inclina, a vista é para o Vale! Ainda é aquela clássica garota americana que atrai todos os homens, e, mesmo assim, todos os seus relacionamentos íntimos serão com mulheres mais velhas: Della, Ida, Gladys, Grace, a diretora do orfanato, Ana Lower — é o começo de uma longa lista. Dougherty sequer desconfia de seu real problema. Sente-se tentado a repreendê-la — esse vestido é muito curto, esse batom é muito chamativo —, mas permanece em silêncio. Naturalmente, como insinuará mais tarde, sua vida sexual está no auge em Catalina: não poderia ser diferente, pois ela volta de suas caminhadas com as ondas sexuais de centenas de machos ainda quebrando sobre si, mas Jim sente o desconforto natural de qualquer homem quando seu prêmio é capaz de envolvê-lo em lutas mortais se continuar a espargir luz da lua toda vez que sai às ruas ao meio-dia. Nos bailes ao ar livre da base nas noites de sábado, é uma sensação em seu vestido branco e dança o lindy com os quadris se sacudindo sob o nariz de cada homem, vestígios de uma dura expressão que não exhibe frequentemente (a dura expressão que dobra a aposta do sexo) nos olhos e na boca. Pode não saber, mas inconscientemente está pronta para enfrentar o maior competidor — há um sobrevivente triunfante naquela expressão.

— Vamos — diz ele. — Vamos para casa.

— Por quê?

— Estou cansado.

Agora, quando dorme, ela pode não sonhar com ele tanto quanto com o dia em que ele irá embora.

*

Sua sinecura como instrutor chega ao fim. Em 1944, embarca em um navio que o levará para a Austrália. Ele e Norma Jean estiveram juntos durante dois anos. Ela se muda para a casa dos Doughertys, que trabalham fora o dia todo, e cuida da casa. Em breve, começa a trabalhar em uma fábrica militar com a sogra, embalando paraquedas e aplicando verniz em aviões de combate. Como Gladys nos estúdios de cinema, trabalha duro. Como se sentisse que está para entrar em um período de grande mudança, está explodindo de energia e recebe um “E”, de excelência, de seus empregadores, mas suas colegas de trabalho não gostam dela. E gostarão menos ainda quando um fotógrafo do Exército, David Conover, aparecer um dia procurando por uma operária atraente. O trabalho de Conover para a revista *Yank* é fotografar uma jovem mulher dando sua contribuição para a guerra. Como Marilyn dirá mais tarde, “colocar uma garota em um macacão é como fazê-la trabalhar de malha de ginástica — se a garota souber como usar um macacão”.

Norma Jean encontrou o primeiro foco de sua vida, e tal está nas lentes da câmera. Tem muito a aprender sobre como posar para uma câmera, mas não sobre poses. Já sabe o que uma centena de pequenos movimentos de seu corpo pode fazer com trabalhadores, soldados, marinheiros, motoristas de caminhão, fuzileiros. Sabe como oferecer o contido presente de um sorriso. É a Jovem Dama da classe operária e nosso próprio Rubens da Speed Graphic 4x5. Clique! Embora o fotógrafo usualmente seja visto como artista e seu modelo como uma espécie de natureza-morta, ela se torna o artista quando faz uma pose: pinta o quadro dentro da câmera, e poucos fotógrafos deixarão de lhe prestar tributo. No momento, todavia, deve ter sido suficiente para Conover encontrar uma modelo promissora naquele trabalho pouco promissor, e ele vai além dos limites de sua tarefa, fotografando-a de suéter, utilizando filme colorido e pegando seu número de telefone. Sua carreira começara: *Click, Pic, See, Salute, Laff* e *Sir* estão se aprontando para lhe dar as boas-vindas. Um amigo de Conover chamado Potter Hueth vê as fotos da *Yank* e fica suficientemente entusiasmado para fotografá-la várias noites por semana após o trabalho, e então, muito satisfeito com os resultados, em sinal de gratidão — pois ela trabalhara de graça —, marca um encontro com Emmeline Snively, da Agência de Modelos Blue Book. A Srta. Snively (que, esperamos, foi apresentada a William Faulkner) exigia que todas as suas modelos fizessem um curso que custava cem dólares. Norma Jean passou no primeiro teste — refletindo a respeito, não ficamos surpresos — e lhe foi dito que poderia pagar o curso com seu salário. Não levou muito tempo. Foi rapidamente contratada por dez dólares ao dia, durante dez dias, por um vendedor da Holga Steel que precisava de uma recepcionista para a companhia em uma feira industrial no auditório Pan Pacific. Podemos vê-la sentada nessa feira. Seu cabelo é loiro escuro, quase marrom, comprido e grosso, com cachos pesados feitos com permanente, seu nariz ainda não é pequeno — de fato, é quase bulboso —, e seu lábio superior é muito fino. Seu nariz parece muito comprido quando sorri (Emmeline a ensinará a explorar esse sorriso com o lábio superior puxado para baixo; como resultado, a futura Marilyn estremecerá sutilmente ao sorrir), mas essas falhas não são tão significativas quanto sua aura. Ela agora percebe que homens — não meninos nem o pessoal de serviço, mas homens — se aglomeram em volta de seu estande, homens de negócios cheios de proezas financeiras e que parecem gostar dela. Executivos, e não mais garotos, agora gostam dela! Seu claro senso de ambição está chegando ao auge. Nos dez dias em que trabalha para a Holga Steel, também tem aulas à noite na Escola de Modelos Blue

Book (passarela, fotos, maquiagem e aparência) e telefona para a fábrica onde trabalha com a Sra. Dougherty para dizer que está doente. Já se distanciou da garota que mal conseguia passar de ano e abandonou o ensino médio sem se formar. Mas, em breve, deixará até mesmo o trabalho na fábrica: às vezes, ganha tanto em uma hora como modelo quanto em um dia aplicando verniz. Como está fora o tempo todo, Muggsie, o cachorro, começa a sentir sua falta. Quando aumenta a tensão com os sogros em função de seu novo trabalho à noite, volta para a casa de Ana Lower *e não leva o cachorro*. Muggsie morrerá em pouco tempo. “De coração partido”, dirá Jim Dougherty mais tarde.

A guerra termina. Grace Goddard volta com Doc de West Virginia e — como fora a única a manter contato — traz novidades: Gladys, a mãe perdida de Norma Jean, sente-se bem o bastante para sair do sanatório. Ao mesmo tempo, Dougherty volta para casa de licença, com a pele amarelada por causa da atebрина tomada nos trópicos, e imediatamente a visita na casa de tia Ana. Guiles nos dá a versão de Dougherty sobre a cena.

Norma Jean se sentou em seu colo e eles se beijaram sem qualquer vergonha, com Ana se balançando em uma cadeira próxima [...]. Jim se lembra de que foi somente mais tarde que viu a pequena pilha de contas, contas de vestidos, sapatos, suéteres e blusas da Bullocks [...]. — O que aconteceu com meu soldo? — quis saber.

— Sempre acaba — disse ela de maneira aérea. — Tudo isso é um investimento em mim mesma. Preciso ter essas coisas quando aceito um trabalho. Se você está bem-vestida, pagam melhor. Se usa roupas de segunda mão, tentam tirar vantagem.

— Claro, Norma — diz ele. [...] — Claro, faz sentido.

Havia pouco mais de trezentos dólares em sua carteira [...] dinheiro de apostas, economias da cerveja e das mulheres que se absteram de ter. A intenção era fazer uma farra com a esposa, até mesmo comprar um vestido novo para ela. Imaginara lhe dar uma nota de cinquenta.

Quando pegou o dinheiro, ela chorou um pouco. [...]

— Sei que é muito. [...] — Vou recompensá-lo, de algum modo.

Grace volta de São Francisco com Gladys, que está toda vestida de branco, até mesmo seus sapatos são brancos, mas o encontro entre mãe e filha é desconfortável e distante — Dougherty se lembra de Gladys como uma mulher bonita e parecida com Norma Jean, exceto por não ser jovem. Norma Jean acompanha Jim em sua licença, mas trabalha como modelo em tempo parcial e, portanto, é incapaz de “recompensá-lo de algum modo”, pois ele encara o trabalho de modelo como uma “dedicação cruel”. Não é pedir muito a nosso voyeurismo ver esse jovem marido na cama, enquanto sua mulher, com a Mente longe, no eletrizante campo de sua carreira, parece uma geladeira em suas mãos. Ele volta ao mar “certo de que estava perdendo Norma Jean e enojado por parecer que tentara comprá-la com suas economias”. Norma Jean, por sua vez, aproveita uma oportunidade e aluga um apartamento de dois quartos no andar de baixo ao de Ana Lower e se muda para lá com Gladys. Mãe e filha viverão juntas por sete meses no verão de 1946, antes que Gladys decida (com uma depressão tão imensa que é difícil conceber) que quer voltar para o sanatório. De acordo com Dougherty, Gladys não estava curada. “Não estava bem, mesmo naquela época, estava enfiada na religião. Sempre citando as Escrituras.” Mas as Escrituras sempre são o totem e o tabu de qualquer cristão em estado de terror. É claro, foi nesse período que Norma Jean viajou por um mês com o fotógrafo André de Dienes e escreveu para Jim pedindo o divórcio. E também quando houve a primeira discussão sobre uma carreira de cinema com Emmeline, que promete encontrar um agente. Assim, tratava-se de um mar com mais que apenas algumas novas correntes para Gladys, e pacientes recém-saídos de hospitais psiquiátricos olham para novas correntes como marinheiros que não sabem nadar. Gladys alternará entre o entusiasmo e o medo, orgulho pela carreira da filha e maus pressentimentos. Solitárias noites. Norma Jean está fora na maioria delas. Fotógrafos e ilustradores a levam para jantar. Está saindo até mesmo com atores. Emmeline Snivel escreve sua carta de recomendação:

Foi a trabalhadora mais dedicada com quem já lidei. Nunca faltava às aulas. Confiava em si mesma. Deixou seu trabalho na fábrica sem nada exceto confiança e minha crença nela. Fazia algo que jamais vi qualquer outra modelo fazer.

Estudava suas fotos. Quero dizer que as levava para casa e as estudava por horas. Então voltava e perguntava aos fotógrafos: “O que eu fiz de errado nesta aqui?” ou “Por que esta não ficou melhor?” Eles respondiam. E ela nunca repetia um erro. [...] Modelos me perguntam como podem ser como Marilyn Monroe e eu lhes digo: querida, se você tiver metade da iniciativa, só a metade, daquela garotinha, você também será um sucesso. Mas jamais haverá outra como ela.

Em certa tarde de inverno, Gladys visita Emmeline com seu vestido e sapatos brancos. Duas pequenas senhoras sentadas entre as palmeiras do lobby do hotel Ambassador, falando sobre a carreira de Norma Jean. “Você deu a ela uma vida completamente nova”, assegura Gladys. Temos, contudo, uma frustrante escassez de episódios ou evidências da vida de Marilyn com a mãe — nada mais em Guiles ou Zolotow, nenhuma referência interessante feita por Marilyn. Sequer podemos começar a saber se Gladys sente terror do futuro, falta de afeto por Norma Jean (será que ouve o lamento do fantasma de Muggsie?) ou a agitação de velhas e desesperadas ambições de uma carreira para si mesma. Ela tem apenas 45 anos. Só sabemos que volta ao sanatório naquele verão. Dougherty tem a impressão de que Norma Jean é obrigada a deixá-la ir porque a mãe tem alguns hábitos inveterados. Gladys entrava em violentos frenesis de compras que a filha não podia bancar e frequentemente saía para uma caminhada e se esquecia de voltar para casa durante dias. Mas Dougherty provavelmente já tinha se separado de Norma Jean quando Gladys foi internada novamente e pode não saber a razão exata. De qualquer modo, Norma Jean diz adeus a sua mãe algum tempo depois de viajar com André de Dienes na primavera. Como Dienes oferece um dos poucos retratos claros de Norma Jean nesse período e seu relacionamento com ela não foi descrito por outros escritores, pode ser adequado lhe dedicar um subcapítulo.

*

Ele era um jovem húngaro que veio para a América na onda de emigrados fugindo de Hitler, e ganhava a vida em Nova York como fotógrafo de moda. Como outros jovens europeus, era incrivelmente romântico em uma terra estranha e queria ir para o Oeste porque lera sobre caubóis e velhas cidades mineiras desde que era criança na Hungria. Também desejava fazer nus artísticos de garotas bonitas e, idealmente, fotografá-las em ambientes naturais de faroeste. E depois fazer amor com elas. Era tudo parte de sua ideia sobre a América e as ilimitadas promessas do Oeste. Sua ambição é bastante comum hoje em dia, mas, nos anos 1940, logo depois da guerra, poucos jovens eram capazes de estabelecer um quadro de objetivos tão simples e preciso, e a fotografia, profissão ainda relativamente nova, tinha um conjunto de costumes. Assim como o desejo secreto do artista certa vez foi pintar sua amante nua, o âmago da escrita pode ser a descrição do ato sexual e o da atuação, a fornicação no palco. Como corolário, o segredo enterrado de um fotógrafo do sexo masculino era fotografar sua mulher nua; idealmente sua vagina, aberta e exposta. É uma regra de ouro hoje em dia: não se pode comprar uma Polaroid sem anunciar ao mundo que, uma chance em duas, a câmera será usada para registrar a cópula de familiares ou amigos. Toda tecnologia tem agora o impulso de entrar no ato de criação, assim como a arte costumava fazer. Logo depois da guerra, no entanto, um fotógrafo talentoso não saía anunciando seu desejo de fazer nus. Com efeito, não havia mercado na época. Todas as revistas destinadas a serem folheadas nas bancas de pequenas cidades estavam repletas de garotas de suéter — *pin-ups*! Assim, Dienes, embora capaz de se contentar com romances com Ruth Roman e Linda Christian, teve de adiar sua viagem pelo Oeste com uma mulher adorável porque não conseguia encontrar uma. Um dia, telefonou para Emmeline Snively em busca de uma modelo. Ela não sabia, mas algumas de suas garotas estavam se prostituindo. Ele estava em um claro humor húngaro. Se viesse uma boa modelo, a fotografaria; se fosse uma prostituta, lhe daria dez ou vinte dólares e tiraria a tarde de folga. Em vez disso, chegou a futura Marilyn Monroe. Ao telefone, Emmeline dissera: “André, você está com sorte, a garota é novinha em folha, e adorável.”

Sua primeira impressão sobre a modelo que acabara de chegar foi a de que usava uma bonita maquiagem. Achou que havia algo particularmente limpo e agradável a respeito dela. “Não uma prostituta, absolutamente não, mas uma garota gentil”, disse. Ela ainda não estava lá há cinco minutos quando ele perguntou se posaria nua.

Ela não sabia. Não tinha certeza. Era casada, afinal. Separada do marido, mas casada. Agora Dienes estava cheio de preocupações. Era precisamente a Garota do Oeste Dourado que estivera procurando — na verdade, estivera cantarolando Puccini enquanto pensava no projeto —, mas a viagem tinha de ser inocente. Tirariam fotografias e fariam amor nos esplêndidos cenários nos quais indígenas viveram um dia. Mas ninguém poderia *se machucar*. Então fez mais perguntas e se convidou para jantar em um encontro futuro. Quando Norma Jean se desculpou para ir ao banheiro — sua proposta deve tê-la deixado nervosa —, ele olhou em sua maleta para ver os trajes que ela trouxera. Havia apenas um biquíni. Fotografou-a de biquíni naquele dia e mandou flores para sua casa antes de aparecer para jantar, assediar Ana Lower ou Gladys, não tem certeza de qual das duas conheceu, “uma excelente senhora, não muito jovem”, e assegurar sua consideração por Norma Jean. Ela disse graças antes da refeição e garantiu que o casamento de Norma Jean estava acabado e que ele não magoaria ninguém.

Assim, o fotógrafo saiu em seu carro com a modelo para um mês no Oeste, subiu até o Oregon e desceu até o Mojave, atravessando o Yosemite e passando acima de São Francisco, na terra das sequoias, vagando sem planos, procurando por velhas cidades mineiras debaixo do sol do deserto e dirigindo para o norte até a neve. Não dormiu com ela no início, não conseguiu. Ela gostava dele e posava belamente em todas as roupas que trouxera para a viagem, mas, à noite, usavam cabanas separadas. Ela viajava com um livro de orações da Ciência Cristã e rezava na hora do almoço. No Yosemite havia apenas banheiros externos, e ela confessou ter medo dos ursos quando deixava a cabana no meio da noite. Todas as manhãs, se levantavam às cinco horas para estar cedo na estrada, mas não avançavam muito, pois ela frequentemente enjoava no carro. Suas horas se passavam em um estado de langor que a fazia esquecer do ambiente que a cercava, e isso começou a irritá-lo. Uma vez brigou com ela por nunca limpar a poeira do painel. Mesmo assim, se afeiçoara e queria levá-la para a cama.

Certa noite, enquanto se dirigiam para as montanhas, houve uma tempestade de neve, e, quando pararam em uma hospedaria, havia apenas um quarto vago. Teriam de dividi-lo. Ela pediu que continuasse a dirigir na neve. Ele obedeceu. Dirigiram por várias horas no que era quase uma nevasca antes de chegar a outra hospedaria. Também só havia um quarto vago. Ele estava em um conto de fadas húngaro. “Norma Jean, durmo no lobby e você fica com o quarto. Mas não podemos seguir em frente.” Ela riu e disse que podiam dividir o quarto. E foi assim que se tornou seu amante. “Ela era adorável e muito gentil, mas, no fim das contas, era algo que me deixava fazer com ela.” Como os húngaros são às vezes conhecidos por fazer amor de maneira mais elaborada que os irlandeses, é possível que Dienes oferecesse variações que Dougherty pode ter desprezado como corruptas. Embora hoje seja preciso procurar nas mais altas fileiras do Partido Republicano antes de encontrar um americano que não seja um perverso polimorfo, era então 1946, e Norma Jean pode ter se surpreendido com tal variedade sexual. Certamente não retribuiu com nenhuma carícia mais tangível que a gratidão. André de Dienes não se importou. Sua gratidão era o que ouvia. Ela nunca, não, jamais, nunca antes... Era o primeiro homem além de seu marido, e com seu marido ela nunca, não, jamais... Nevou e ficaram na cama o dia inteiro. Dienes estava apaixonado. Durante todo o resto da viagem, a fotografaria o dia todo e dormiria com ela a noite toda. Estudá-la-ia enquanto ela contemplava os cogumelos crescendo sob uma árvore — será que comparava as diferenças entre o pênis do marido e o do amante? Será que se maravilhava com o design divino?

Será que a fotografou nua? A resposta é que tentou. Brigavam a respeito. Certa vez, ela

chegou a sair do carro estacionado e correu até certa distância antes de gritar: “Não vou! Não vou! Será que você não entende? Serei uma grande estrela de cinema algum dia.” Após algum tempo, ele cedeu. Não queria causar estremecimentos em seu idílio. Além disso, iam se casar. Ele nunca fora tão feliz. Mesmo quando ela se esqueceu de trancar o porta-malas do carro e metade de seu equipamento fotográfico, todas as roupas novas que comprara e a maior parte de seus filmes foram roubados, resignou-se a fotografá-la de macacão.

Tiveram algumas conversas de que Dienes ainda se lembra. Certa vez, ela falou em voltar para Nova York com ele e estudar Direito em Columbia. “Por quê?” Queria ajudar as pessoas.

Ele, por sua vez, fotografando-a certo dia no deserto, disse com paixão: “Você vai subir e subir e será muito famosa e posará para muitas fotografias, e eu terminarei como um eremita em uma caverna.” Ela riu e disse: “André, você é muito doce.”

Voltaram a Los Angeles. Estavam noivos. Ele teve de viajar para Nova York a negócios. Em seu estúdio nova-iorquino, as paredes estavam tomadas por fotografias dela. Seus amigos achavam que ficara louco. “Ela não é assim tão notável”, diziam.

Quando voltou a Los Angeles, ela havia mudado. Espionando, descobriu que estava saindo com outros homens. O noivado foi rompido. Durante anos afirmou odiá-la, mas de tempos em tempos se encontraria aceitando trabalhos para fotografá-la novamente, como na praia Jones em 1950, onde tirou “a fotografia mais sexy que já fiz”. Às vezes, fariam amor ao se reencontrar, o que não era frequente e se tornava mais raro a cada ano. Mas, ainda em 1949, incapaz de tirar da cabeça a ideia de que deveriam estar casados, voltou a Los Angeles para estar perto dela. Mas não a veria com frequência, e voltou a odiá-la.

A última vez que a viu foi em 1961. Cedendo a um impulso, telefonou-lhe no hotel Beverly Hills e ela o convidou até seu quarto. Era seu aniversário e estava sozinha e bebia champanhe quando ele chegou. Estava desanimada. Recuperava-se de uma cirurgia por causa de “problemas internos, problemas femininos”, e confessou que o estúdio tentava convencê-la de que estava insana. Ao contrário, pensou, ela se tornara “uma bela e inteligente mulher”. Beberam champanhe por horas, e seu ânimo penetrou nas doces e impressionantes profundezas do que ainda poderiam fazer um pelo outro. Depois de um longo tempo, tentou fazer amor com ela.

“André”, disse ela, segundo seu relato, “você quer me matar? Fiz uma cirurgia! Você não deve ser egoísta.” Ele foi embora logo depois, mas sentiu uma súbita onda de raiva por estar sendo traído e voltou, na ponta dos pés, para esperar no escuro, na varanda de seu bangalô no hotel Beverly Hills. Ela não recebeu telefonemas, assim como não recebera nenhum na tarde de seu aniversário. Às nove horas, apagou as luzes e foi dormir, e nenhum amante veio substituí-lo. Depois de esperar por mais uma hora, foi embora, também na ponta dos pés, e nunca mais a viu viva. E agora [Nota do Editor: então, início dos anos 1970; o livro é de 1973] vive em uma casa meio parecida com uma caverna, ainda solteiro e quase um eremita, e não tão ligado à ideia de sexo todas as noites quanto costumava ser, um tipo vigoroso de estatura mediana, ainda cheio daquela energia de homem da classe operária e com olhos que brilham tão claramente que são lembrados como azuis, embora na verdade sejam castanhos. Uma áspera insinuação das feições que Harpo Marx poderia ter tido, se fosse mais enrugado e não tivesse morrido tão jovem, está na face do fotógrafo. “Essa é a verdade, como aconteceu comigo”, disse Dienes com seu sotaque, “e eu contei tudo a você.”

*

O que ele não sabia é que, em seus últimos anos de vida, ela nunca se hospedava em uma suíte de hotel que não tivesse duas saídas. Assim, pode não ter ido dormir cedo na noite de seu aniversário em 1961, mas sim se esgueirado sem que percebesse. A charada de sua personalidade está conosco, de qualquer modo, enquanto ouvimos essa história, pois a

questão sobre sua sinceridade é quase intransponível. É difícil acreditar que Dienes não diz a verdade, e, de fato, é como se a experiência ainda estivesse lá, em todos os seus sentidos, e nunca tivesse sido alterada. Mas dificilmente podemos saber se ela falava sério sobre se casar com ele ou se vagou à deriva durante aquele mês e ficou mais deliciada que triste quando acabou. Novamente, como com Dougherty, a verdade pode ser a verdade de um ator, na qual sentiu todas as emoções que Dienes achou que ela sentia, mas foi seu papel, e não sua identidade, que deu a ele.

Isso é confusão o bastante, mas uma confusão limitada pela suposição de que disse a verdade a Dienes e ele foi o segundo homem em sua vida. E se estivesse mentindo? Ainda se tornará uma atriz tão magnífica e já é obviamente tão criativa que o esforço de encorajá-lo a se apaixonar por ela deve ter sido pequeno. É preciso agir com vistas a um objetivo, e intensificar o amor que ele sente mantém a peça viva. Assim, não podemos ignorar a possibilidade de que, quando se trata de sexo, seja uma mentirosa tão consumada quanto será com publicidade — falando nisso, é difícil para um ator não dizer uma mentira: com ela, a premissa de sua improvisação se torna mais pura. Pois não é sempre fácil saber se dizemos a verdade. A mentira, sendo definitiva, oferece uma fundação para a peça, oferece um *roteiro*. Por conseguinte, a mentira dá substância à personalidade de um ator. Assim, o biógrafo que empina a orelha feito um cachorro esperto ao ouvir de Dienes que ela nunca tivera um orgasmo antes dele (já que isso lança alguma luz em suas relações com Dougherty) mais tarde se debate com a informação de que dissera a mesma coisa a um ou dois outros homens e, desse modo, abre a questão se algo desse tipo não foi dito a muitos. De fato, pode ter tido muitos amantes antes de Dienes, ou apenas um ou dois; não sabemos nada a respeito.

Retornemos, então, ao pouco de que podemos ter certeza. É jovem, adorável, asseada, agradável; é sonhadora e enérgica, em turnos. É capaz de se envolver em romances e de terminá-los. Mas é dolorosamente tímida, distante de si mesma. Com isso, pode ser terna e mesmo assim ter sangue-frio — seu amor tende a acabar quando o papel acaba. O que a torna mais e mais determinada a respeito de uma carreira, como se não apenas sua sanidade, mas também sua vida, dependesse disso. Finalmente, é uma garota de dezenove anos que possui o talento de uma feiticeira em relação ao olho da câmera. Cogumelos crescem na floresta, e ela os observa. A câmera a captura. Está lá para ser capturada. Dessa maneira, seu romance com Dienes também fala de seu amor pela câmera. Ainda usará fotos provocantes como alavanca para abrir os cofres do poder nos estúdios de cinema, e essas são portas guardadas por ogros. Por conseguinte, é, com tudo o mais e todas as suas mentiras, uma princesa com uma varinha. Assumamos que está polindo sua varinha naquele doce mês com Dienes e até mesmo o ama um pouco, como o escudeiro cujo serviço refinará sua mágica.

Sob essa luz, ainda podemos contar sua história. Os fatos não se tornarão mais simples. Às suas próprias mentiras serão acrescentadas milhares de outras, iniciadas por interesses distintos nos sets de filmagem. Uma esteira de factoides nos aguarda. Desse modo, aproximase o tempo em que a narrativa deve tocar menos os eventos, se quisermos ser capazes de segui-la. Mesmo assim, com nossa história tendo sido trazida até a fronteira de sua entrada na vida cinematográfica, podemos muito bem saborear mais uma situação na qual não temos certeza de quem distorce a verdade. É nosso último vislumbre de Dougherty, e um dos bons. De volta a Los Angeles após o divórcio, é obrigado a pagar pelas multas que ela recebe, pois o carro ainda está registrado em seu nome. Procura-a.

A versão de Dougherty é fornecida por Guiles: “Você está feliz?”, decide perguntar à guisa de saudação.

A questão parece tê-la surpreendido. Jim se lembra de que ela a considerou por um ou dois minutos antes de dizer:

— Acho que sim. Deveria estar. Durante o dia, fico bem. Mas, às vezes, à noite, gostaria que alguém me levasse para sair sem esperar nada em troca. Entende o que digo?

Jim sabia o que queria dizer e se perguntou se lhe pediria que a levasse para sair agora ou se esperaria alguns dias e depois telefonaria. A ideia de que o dispensara como marido porque ele estava em seu caminho e agora falava sobre

sua solidão o deixou com raiva. Ele falou sobre as multas [...].

— Eu pagarei as multas — disse ela sem hesitação. — Em prestações, como todo o resto. [...]

Por fim, Jim se levantou para sair. Quando estava na porta, ela disse:

— Nós poderíamos sair um dia desses. Eu gostaria disso.

— Ok — respondeu Jim. — Um dia desses. Adeus, Norma.

— Adeus, Jim — disse. E Jim Dougherty desceu as escadas e saiu de sua vida.

A versão de Monroe, contada a Arthur Miller, é a de que, quando os papéis do divórcio precisaram ser assinados, Dougherty marcou um encontro em um bar e disse que não assinaria nada a menos que fossem para a cama uma última vez. Outro homem pode ter a caridade de assumir que Dougherty queria uma última chance de lutar — somente um homem realmente apaixonado ousaria fazer uma aposta com a última de suas esperanças. É claro que uma mulher pode recusar essa caridade observando que Dougherty ainda não se sentia pago por seus trezentos dólares. De acordo com Miller, Monroe nunca contou o fim da história. Não sabemos como conseguiu a assinatura. Quanto às versões, oferecem seu conflito. Podemos acreditar na palavra de uma atriz ou na de um tira da Narcóticos. A vida de um investigador literário não é mais limpa que a delegacia de um detetive.

4.

SNIVELY, SCHENCK, KARGER E HYDE

É justo dizer que ela é uma pequena sensação como modelo. Fotos de capa de Norma Jean aparecem na *Laff*, *Peek* e *See*. As fotos de Dienes são capa de *U.S. Camera*, *Pageant* e *Parade*, o que oferece muito prestígio no ramo das *pin-ups*, mas ainda está presa nas avenidas comerciais da fotografia e dificilmente pronta para uma carreira no cinema. Ainda não teve sua primeira aula de interpretação. Emmeline Snively, no entanto, é como o personagem de um filme de boxe hollywoodiano — um pequeno promotor de lutas com o garoto de sua vida, pronto para ceder o lutador a um empresário maior, nem que seja apenas por amor à arte. Assim, Emmeline cria uma nota publicitária e a envia a Hedda Hopper e Louella Parsons (que possivelmente lhe deviam um favor). A nota é publicada. Como Howard Hughes está na primeira página de todos os jornais depois de sobreviver à queda de um avião e Norma Jean Dougherty não soa como um nome de modelo, a notinha — um factóide completamente funcional — diz o seguinte:

Howard Hughes deve estar na estrada para a recuperação. Ele se virou em seu pulmão de aço e quis saber mais sobre Jean Norman, a garota da capa deste mês da revista *Laff*.

Isso cria um pequeno interesse nos estúdios. A propriedade mais misteriosa de um factóide é que é acreditado pelas pessoas que criaram o factóide impresso ao lado. Em muitas mentes de Hollywood, Howard Hughes está interessado nela. Outra Jane Russell? Mesmo Norma Jean pode não estar convencida de que Howard Hughes não deu uma olhada na capa. Nesse zéfiro publicitário, eleva-se a novas altitudes de identidade e decide se tornar loira, loira-loira, o que significa loira-mel, loira-ouro, loira-cinzas, loira-platina, loira-prata — a loira ficará de sobreaviso.

Essa conversão foi tema de uma campanha de Emmeline desde que nossa heroína entrou pela primeira vez na Agência Blue Book. O cabelo loiro escuro de Norma Jean, desdenhosamente descrito por Emmeline como “loiro sujo”, parecia castanho demais nas fotos, ao passo que a exposição do cabelo loiro pode ser controlada para fazê-lo parecer claro ou escuro. Mas a razão psicológica devia ser mais profunda, talvez equivalente, em algum recesso do cérebro de Snively, ao enfaixamento dos pés das damas chinesas — se você quer o papel, comprometa-se com ele. Se você pensa em ficar diante do mundo, para que todos a vejam, então abra mão de sua peça de identidade. A resistência de Norma Jean à mudança foi intensa. Possui tão pouca identidade da qual abrir mão que o ato de se tornar loira pode apagar o restante de seus poucos pontos de referência. Além disso, deve ser assustador para ela conceber a subsequente intensificação de seu *sex appeal*. Como dirá em sua entrevista a Meryman mais de quinze anos depois, “Estou sempre esbarrando no inconsciente das pessoas”. É tímida. É justo dar-lhe crédito, portanto, pela bravura, talvez desesperada, de caminhar até o centro das atenções com tudo que sabia sobre a violência solta no inconsciente de todos a sua volta.

Norma Jean procurou Frank e Joseph, cabeleireiros, em Hollywood: “[...] cortado curto e alisado” — adeus aos macacões e à goma de mascar — “e então descolorido até um loiro dourado [...] e penteado para trás, de modo sofisticado. Ela achou que parecia artificial [...]. ‘Não era meu eu real.’ Depois viu que funcionava.”

Tem suas capas de revista, seu divórcio, sua nota de publicidade, seu novo cabelo e, agora, graças a Emmeline, um agente em Hollywood, Harry Lipton, da National Concert Artists Corporation. Quando se tornar famosa, ele dirá “tão insegura — aquele terrível passado [...] isso lhe deu uma qualidade que a distinguiu”. Procura Ben Lyon, o antigo ator que contracenou com Jean Harlow em *Anjos do inferno* e agora é diretor de elenco da Fox. É tímida, desajeitada, inexperiente, não particularmente articulada, “Tentei obter toda experiência de câmera que pude com os fotógrafos que me usaram”, e é uma visão. Lyon, talvez acreditando no interesse de Hughes, pede um rápido teste de cena, em cores — quer destaque para sua presença, e não para sua falta de treinamento como atriz. Pede a Walter Lang (que está dirigindo Betty Grable em *E os anos se passam*) para supervisionar o teste depois de concluir a filmagem do dia e aposta em trinta metros de filme colorido silencioso. Lang fala com ela o tempo todo, como se tentasse acalmar seus nervos de animal. Sob as luzes, com três profissionais inteiramente concentrados nela, Lyon, Lang e o operador de câmera, deve ter se sentido como se estivesse em um anfiteatro de cirurgia. O operador de câmera, Leon Shamroy, é citado por Zolotow por sua reação ao teste assim que o vê na moviola no dia seguinte: “Comecei a suar frio. Essa garota tinha algo que eu não vira desde os filmes mudos. Tinha uma espécie de beleza fantástica, como Gloria Swanson, quando uma estrela de cinema precisava ser bonita, e imprimia sexo em uma peça de filme como Jean Harlow.”

“O impacto da carne é raro”, diria Billy Wilder mais tarde, “carne que fotografa como carne. Você sente como se pudesse estender a mão e tocá-la.”

Falam com toda a sinfônica flatulência da retrospectiva. Conseguirá um contrato por esse teste — começará com 75 dólares por semana e, se conseguir todas as suas opções, estará ganhando 1.500 dólares por semana em seu sétimo ano — e, surpreendentemente, receberá o consentimento de Zanuck, que a acha “uma garota deslumbrante” e perdoa Lyon por fazer o teste sem sua autorização. Então, será batizada com seu novo nome — podemos finalmente nos unir a Marilyn! —, mas ainda padecerá durante anos: é o fim de 1946 e ainda está a mais de três anos de *O segredo das joias*, seis antes de *Os homens preferem as loiras* e nove antes de *O pecado mora ao lado*.

Quando Lyon a chamou e deu as boas-novas, dizendo que fora escolhida, chorou. Toda aquela loucura das Grandes Planícies no insano sangue de seus antepassados deve ter relaxado. Talvez tivesse um indício de futuros eventos girando no vazio. Segundo Guiles, ela balançou a cabeça em descrença.

Depois, conversaram sobre mudar seu nome. Jean Norman teria sido apropriado, mas o deslocamento de si mesma era muito pequeno. Era de interesse dos estúdios que os atores fizessem mudanças substanciais em seus nomes, já que é mais difícil ser intratável quando suas raízes foram cortadas. Consequentemente, abriu mão de seus laços sentimentais com Jean Harlow e Norma Talmadge e agora podia substituir Marlene Dietrich e o presidente Monroe. Antes de deixar o escritório, pegou emprestado quinze dólares de Lyon para pagar duas semanas de aluguel atrasado no Studio Club. Para grande surpresa dele, devolveria o dinheiro.

Assim, Marilyn chegou à Twentieth Century-Fox (por meio da *Laff*, da *Peek* e do pulmão de aço de Howard Hughes) e ali permaneceria, indo e voltando, até finalmente ser demitida quinze anos mais tarde; isso foi alguns dias depois de seu trigésimo sexto aniversário, e ela morreria dois meses mais tarde. Embora tenha ganhado dinheiro para o estúdio como poucas outras estrelas, começou como não mais que improvável candidata a terceira loira (uma

posição tão impressionante quanto fazer o teste para terceiro zagueiro), atrás de Betty Grable e June Haver, teve aulas de voz e de movimento corporal e apareceu, sob ordens do estúdio, onde se esperava que aparecesse — convenções, inauguração de restaurantes —, uma em um pelotão de *starlets* e atrizes em uma grande *première*. Posou para inúmeras fotos, que chegaram a cantos tão longínquos e cidades tão pequenas do mundo jornalístico que ninguém no estúdio conseguia medir seu impacto ou reagir rapidamente a ele. “Se o departamento de publicidade a mandasse à praia ou às montanhas para posar, ia e posava. Desfilou fantasiada em paradas. Fotografou em carros alegóricos, uma em um grupo de aspirantes a estrela em carros alegóricos.” Para todos os fins práticos, ainda era modelo, mas ganhava menos. Agora, no início de sua verdadeira carreira, chega perto de desaparecer. Está perdida na piscina de talentos de um grande estúdio, e, embora seu agente importune os executivos para lhe darem papéis, ninguém parece entusiasmado com seu talento. É mais renomada por não tê-lo, vista como uma garota obtusa e não tão incomum. Em seu primeiro ano na Fox, no período de duas opções de seis meses, aparece em dois filmes. Em *Torrentes de ódio*, um veículo para June Haver, sua pequena participação é quase inteiramente cortada; seu segundo filme, *Idade perigosa*, tem uma cena que a faz aparecer nos créditos em décimo quarto lugar entre quinze atores. Mesmo assim, é lembrada no Studio Club por se levantar às seis e meia da manhã e correr em volta do quarteirão para manter a forma, e sua colega de quarto recordará os pequenos halteres que usava — lembrança de Catalina e de Jim Dougherty. Em seu primeiro verão no estúdio, estuda no Actor’s Lab com Morris Carnovsky e Phoebe Brand, um ramo do velho Grupo Theatre de Nova York e, assim, na linhagem familiar de Stanislavsky e dos políticos progressistas. (Carnovsky, Phoebe Brand e Paula Strasberg serão citados no Subcomitê do Congresso para Atividades Antiamericanas em 1952.) Eles são parte de uma tradição iniciada em Nova York durante a Depressão, quando, na lógica dos atores, o comunismo era igual a bravura, integridade e identidade. Nenhum filósofo pós-leninista jamais saiu da profissão de ator, e os postulados eram deixados para cozinhar em banho-maria até se tornarem platitudes — anos mais tarde, Marilyn responderia a uma pergunta sobre o comunismo dizendo: “Eles são pelo povo, não são?” —, mas atores e diretores progressistas tinham estilo, vocabulário e sotaque estrangeiro; assim, toda a pátina da cultura europeia estava lá para uma loira de Los Angeles que acabara de fazer 21 anos e nunca concluíra o ensino médio. Além disso, a teoria sobre os mecanismos de atuação possuía seu próprio jargão formal. “Concentração”, “memória sensorial” e “penetrar o subtexto” tinham de impressionar uma mente americana simples com amor pela tecnologia. Embora dificilmente entendesse muita coisa, realmente ficou impressionada, pois, anos mais tarde, procuraria os Strasbergs em Nova York, quando já tinha sua própria carreira e finalmente sabia tanto sobre concentração quanto qualquer outra estrela de cinema — criara personagens em *Nunca fui santa*, *Quanto mais quente melhor* e *Os desajustados* que eram triunfos da captura de identidade por um ator, mas, na confusão de seu primeiro ano na Fox, em que atordoamento deve ter caminhado. No Actor’s Lab, mantinha-se imóvel nas carteiras de trás e nunca falou em classe. (Aliás, também nunca falaria no Actor’s Studio em Nova York, uma década depois.) Phoebe Brand, que lhe deu aulas de Interpretação Elementar, testemunha: “Nunca soube o que fazer com ela. Não sei o que achava do trabalho [...]. Honestamente, jamais teria predito que se tornaria um sucesso [...]. Era extremamente introvertida. O que falhei em ver em sua atuação foi [...] seu adorável estilo de comediante. [...] Estava cega para isso.”

Assim como estavam cegos os executivos do estúdio. Guiles narra certa tarde desesperada em que ela tentou falar com Darryl Zanuck e ouviu da secretária que estava “em Sun Valley”. Ligou novamente. “Ainda em Sun Valley.” Às vezes tem de viver com trinta centavos por dia — cachorros-quentes e café — e consegue o segundo papel em uma peça de um teatro local, mas nenhum caçador de talentos entra em contato com seu agente. Sua única recompensa é ser apresentada a Huntington Hartford após a apresentação. Na verdade, nessa época tem outro

tipo de notoriedade. Pobre e reduzida a trabalhar paralelamente como modelo, anônima como atriz, é conhecida como a garota de Joe Schenck. Certo dia, o velho produtor manda seu motorista parar a limusine quando a vê caminhar pelas ruas do estúdio, pois acabara de lhe dar um sorriso de capa de revista. Ele não poderia se sentir mais atraente se fosse a lente de uma câmera. (“Eu foco nela”, diz Earl Theisen, “e então, olhando pelo visor, posso realmente ver o sexo desabrochando, como se fosse uma flor. Se me apresso e bato a foto muito rapidamente, diz: ‘Earl, você fotografou muito depressa. Não vai ficar direito. Vamos fazer de novo.’ Assim, como você pode ver, leva tempo para ela criar essa coisa sexual.”) Podemos muito bem assumir que vira o carro de Schenck se aproximar desde o início da rua e teve sua melhor atuação em uma temporada magra, pois Schenck lhe dá seu cartão e seu número de telefone e lhe diz para ligar e combinar um jantar. Começa sua amizade. Ela diz a Zolotow: “O que se dizia em Hollywood é que eu era namorada de Joe Schenck, mas isso é mentira.” É possível que estivesse dizendo a verdade, pois Schenck tem quase setenta anos e, na descrição de Guiles, “começa a se parecer com um velho senhor da guerra chinês”. As mulheres de Schenck são lendárias (tratou-as como leopardos, éguas premiadas e poodles), mas agora sua vida sexual pode ter chegado ao fim. É claro que a sexualidade demora a morrer em um sultão, e Hollywood foi construída sobre o desprezível conceito de que, se um ator é nada além de uma boca, o que pode ser uma atriz? Hollywood sustentou por muito tempo o obsceno mito do grande produtor instalado em seu escritório privado, recebendo a pequena *starlet* no horário comercial e então fechando a porta e abrindo o zíper — podemos pular o momento no qual ela se ajoelha. É um dos poucos mitos históricos baseado em fatos — pois raro era o magnata de Hollywood que não gostava de sua eminência em um ato como esse. Assim, a fofoca em Hollywood é obrigatoriamente explícita a respeito do legendário, sensual e vil Joe Schenck, cofundador da Twentieth Century-Fox, e a loira desconhecida que pegou em uma rua do estúdio e que o visita com frequência e é vista regularmente em jantares íntimos em sua mansão no alto da colina. Mas, a menos que sua sexualidade seja dividida em compartimentos gêmeos, com a Ciência Cristã de um lado e o outro lobo de seu cérebro sendo capaz de interpretar a garota ambiciosa que jamais vomitará em função do que é obrigada a pôr na boca, pois na verdade está excitada pela busca sexual de suas ambições — tudo isso assumindo que alguma surpreendente metamorfose sexual acompanhou seu novo cabelo loiro e seu novo nome —, a probabilidade é que Schenck e Monroe tenham tido, ou ao menos também tenham tido, algum tipo de amizade genuína; se havia sexo, essa não era necessariamente a principal qualidade que via nela. Jamais saberemos. Por outro lado, não há razão para que não se achassem mutuamente interessantes. Ele ouvia os rumores sobre o que acontecia no estúdio — estava inativo na época, comparado a Zanuck — e provavelmente intuía que ela ainda seria uma estrela. Também podemos ter certeza, no entanto, de que ele nada fez para ajudar sua carreira durante esse período. Tendo recebido recentemente [Nota do Editor: em 1941] uma sentença de quatro meses de prisão por perjúrio após subornar um mafioso que atuava nos sindicatos, então se tornando testemunha do Estado e sendo perdoado pelo presidente Truman [em 1942] — imagine o presente que se deve ter conseguido para o Partido Democrata! —, estava mais ou menos destituído de poder na Fox, ainda respeitado, mas mantido de lado por Darryl Zanuck. Pode não ter tido reais condições de ajudá-la e não ter querido anunciar essa impotência em um confronto. Como um de seus comentários favoritos era o de que precisava comprar seus amigos, também é provável que a estivesse testando. Ela, por sua vez, pode ter sido sábia o bastante para nunca pressioná-lo. Ou, igualmente, poderia ter uma fé silenciosa nas coincidências de seu destino. Schenck, afinal, fora casado com Norma Talmadge.

Como é nossa heroína, seria agradável acreditar que o segredo que escondiam era seu companheirismo intelectual. É possível. A despeito de sua sagacidade, ela não era brilhante, e, se habilidade intelectual fosse comparada a levantamento de peso, não ergueria um quilo.

Pode ter querido frequentar a faculdade de Direito quando falou com Dienes, mas não tinha o tipo de mente capaz de conectar uma série de cláusulas e detectar a falha em sua lógica. Mesmo assim, possuía inteligência — a inteligência de um artista —, e seu bom gosto no fim da carreira estava próximo da excelência. Deve ter cultivado um profundo senso do que era verdadeiro ou falso nas pessoas, pois suas próprias caracterizações eram perfeitas — sabia como entrar em cena com toda a aura do personagem que interpretava e, assim, era capaz de sugerir tudo que ocorrera do outro lado da cena, a brisa que sentira, o batente de porta no qual topara o dedão, o errante devaneio proibido que era preciso esconder e cinco outras distrações apropriadas ao personagem, correndo feito um riacho. Mesmo tão cedo, deve ter visto a vida como algum tipo de divina sopa de situações, na qual cada aroma fala da primazia de um estado de espírito. A existência na Fox deve tê-la confundido profundamente nesse primeiro ano, durante o qual dificilmente podia localizar alguma lógica no estado de espírito das ruas do estúdio, do pessoal e dos sets de filmagem. Schenck, com seu profundo conhecimento do poder do estúdio, dos hábitos dos altos executivos, produtores e diretores, das idiossincrasias dos técnicos, das excentricidades dos atores e da vida privada de qualquer um que despertasse sua curiosidade, devia ser seu guia através das luzes instáveis da carreira que escolhera como um grande amor — o temeroso amor de sua vida. Podemos apenas imaginar quanta dedicação Schenck viu nela, mas que tenha visto algo é uma suposição, pois, se não está apaixonado, por que outra razão veria essa criança com tanta frequência, a menos que seja realmente sua protegida, eleita para receber o ouro de um velho — os segredos que, finalmente, é obrigado a comunicar a outra pessoa. Não precisamos ser muito sentimentais. Pode ter sido sua confidente e mesmo assim ter agido como a amante de um velho (do qual dificilmente se pode dizer que não era um velho sujo). Boa parte do horror que ela sentiria mais tarde pode ter vindo inicialmente dos presentes de Schenck — nunca sabemos que maldições, males, medos e pragas são passados para o outro sob o errôneo impulso de que oferecemos uma troca de paixão, desejo e carga sexual. Um velho sultão com centenas de maldições em sua cabeça é capaz de contrabandear qualquer coisa para a mente e o corpo de uma jovem mulher — sabe-se menos sobre as verdadeiras transações da foda do que sobre qualquer ciência na terra. Podemos apenas avaliar onde ela poderia estar no início de sua amizade com Schenck e onde estava no fim. Se houve posse, digamos que foi possuída, até mesmo diabolicamente, pela necessidade de se tornar uma estrela um ano depois de conhecê-lo e, se ele a estava testando, ela passou em um sombrio teste — sua opção de seis meses foi cancelada após o primeiro ano. Não teria trabalho por vários meses e teve de voltar a trabalhar como modelo. Schenck finalmente intercedeu, não na Fox, mas na Colúmbia, junto a seu “colega pioneiro” Harry Cohn. Como não apenas foi aceita, mas também recebeu o papel de segunda protagonista em um filme, assim como um preparador dramático, lições de canto e muita atenção especial, Schenck deve ter cobrado de Cohn um favor de tamanho razoável. (Talvez Schenck soubesse onde um antigo corpo estava enterrado.) De qualquer modo, fez um filme na Colúmbia, *Mentira salvadora*, um filme B ruim sobre uma jovem estrela burlesca (casta!), filha de uma antiga estrela burlesca (com muita classe), apaixonada por um herdeiro. Foi lançado em 1948 e é o primeiro filme no qual podemos realmente vê-la: canta, dança, interpreta e até se envolve em uma briga com puxões de cabelo, tapas, gritos e golpes desajeitados que lembram garotas lançando bolas de basquete — o filme é terrível, mas ela não. É interessantemente insensível nos lugares errados (como uma débil insinuação da futura onda do Camp), canta e dança com doce vitalidade e faz seu melhor para que acreditemos que não é absolutamente impossível que esteja apaixonada por Rand Brooks, o herdeiro (certamente o mais insosso protagonista que qualquer atriz ambiciosa jamais foi designada a amar em cena), mas o que é mais interessante no conforto de estudar essa atriz que irá tão longe é o estranho ar de confiança que emite, um narcisismo sobre seu próprio potencial, tão grande que se torna uma perfumada espécie de *sex appeal*, como se uma garota magnífica

entrasse em um quarto lotado e dissesse: “Eu sou, de longe, a garota mais bonita daqui.” Ela não é, claro. Ainda não. Seus dentes da frente são ligeiramente salientes (como os de Jane Russell), seu queixo é levemente pontudo e seu nariz é um milímetro largo demais, o que sugere um focinho de porco. Mesmo assim, ao seu próprio modo, está muito perto de ser deslumbrante, com uma espécie de olhar que diz “eu cheiro bem, eu sou maravilhosa”. É como um bebê que todo mundo adora — como é sábia a visão tunelada de nosso próprio retrospecto! Mas de onde vem essa confiança? É produto das fotos de capa, alguma zibelina espiritual doada por Schenck ou a soma da ignorância e do desespero, convertida por alquimia no brilho de uma *starlet*?

Certamente é um esforço escrever sobre um filme tão insignificante. Sua atuação é valente e ela sabe o bastante para ser modesta onde o roteiro é irremediável. Seu bom gosto é instintivo — sabe quando se esquivar. Mas não há razão para acreditar que jamais será atriz. Harry Cohn, com seu cruel e sábio faro para o sucesso, desiste dela depois de seis meses, e não se pode culpá-lo. Sobrevive a *Mentira salvadora* apenas porque sabemos que sobreviverá — a melhor coisa a ser dita sobre sua atuação é que borra os contornos de uma história completamente irreal.

*

Mentira salvadora pode ter caído no esquecimento duas semanas depois de visto. Exceto para Marilyn. Parte dela pode ter ganhado confiança após o filme. Sua colega de quarto no Studio Club supostamente perguntou certa vez: “Se 50% dos especialistas em Hollywood dissessem que você não tem talento e deveria desistir, o que você faria?”

“Se 100% me dissessem isso, 100% estariam errados.” É uma linha saída da vida interior de um artista, e, assim, o diálogo é remotamente concebível.

Contudo, não precisamos de mais evidências que o próprio filme. Ela é interessante apenas o suficiente para ser fascinante para si mesma na tela, pois com certeza irá assisti-lo cheia de ambições no sangue. Sua atuação é capaz de levá-la a uma experiência tão vasta quanto assistir a Garbo ou Pola Negri. A absorção deve ser igual a uma dose de heroína; ela pode relaxar algumas das piores tensões de seu longo esforço para encontrar uma identidade. Se havia dúvidas em sua mente a respeito de uma carreira no cinema, presumimos que há menos após *Mentira salvadora*. Além disso, o enredo era gentil o bastante para enfatizar seu próprio mito: era uma garota trabalhadora que se destacaria do corpo de bailarinas e se casaria com um filho da alta sociedade. Não faltavam paralelos com sua vida nessa época. Estava apaixonada por Fred Karger (que fora seu preparador vocal no filme) e sua mãe, Anne Karger, embora não fosse rica, deve ter parecido o equivalente hollywoodiano da aristocracia. Nos anos do filme mudo, como viúva de Max Karger, que ajudara a fundar a Metro, mantivera suas portas abertas e podia falar das estrelas que frequentemente vinham a sua casa, entre outras Nazimova. (Pode-se ouvir Marilyn dizer *Nazimova* em uma voz que antecipa Jackie Kennedy.) Mesmo aquela síndrome do destino, Valentino, com seus pés que se encaixavam nos pés de Marilyn e sua morte que se seguiu a seu nascimento, esteve lá para visitar Anne Karger. Como deve ter encantado Marilyn conhecer a anfitriã, e quão deliciada devia estar Anne Karger com Marilyn, a qual, embora estivesse sendo preparada por Fred Karger para ser a segunda protagonista em *Mentira salvadora*, não tinha dinheiro suficiente para comer. Como isso satisfazia uma boa cozinheira como Anne Karger! O namoro entre seu filho e Marilyn terminaria (a despeito dos breves esforços de Marilyn e de Anne Karger para transformá-lo em casamento), mas deixaria a noção de uma família cujos laços são tão estreitos que Karger decide voltar a morar com a mãe e o filho de seis anos depois de se divorciar da mulher. Ele geralmente é descrito como um homem de alguma cultura musical e excelentes maneiras. É óbvio que se importava com Marilyn o bastante para cultivar suas possibilidades. Levou-a para

jantares à luz de velas em restaurantes à beira-mar, acompanhados de bom vinho, dançaram em alguns dos melhores clubes da Sunset Strip e fizeram viagens ao deserto — lembranças de André de Dienes! —, mas, com todo seu cuidado e com toda a habilidade com que ensinou a ela os rudimentos da música e da voz, também parece cauteloso em relação a qualquer paixão quente demais e mais que um pouco desconfiado de todas as mulheres após o fim de seu casamento. Além disso, sente vergonha de Marilyn. Talvez nenhum de seus outros amantes tenha sentido tanta vergonha dela. Precisamos apenas conceber a magnitude de algumas de suas observações inocentes. Se suas mancadas tivessem ganchos, seriam suficientes para pescar marlins. Com seu cultivado ouvido, ele deve viver à beira do borborigmo. É um romance que lembra Francis Eitel e Elena Esposito, com a exceção de que a paixão está do lado de Marilyn. Podemos até suspeitar que metade de seu namoro é com Anne Karger. Embora precisasse tanto de um pai quanto de uma mãe, era de uma mãe que precisava primeiro, e se casar na família Karger teria suprido suas mais intimidantes necessidades psicológicas tão perfeitamente quanto um veículo magnífico ressuscitará uma atriz que começa a envelhecer. Isso, todavia, era precisamente o que Karger não precisava. Queria uma mãe para seu filho de seis anos. Assim, há razão para acreditar que, a essa altura de sua vida, a achava não apenas ambiciosa demais, mas também sexual demais. Podemos oferecer apenas uma série de citações de Marilyn ben Hecht, pescadas na Ravina dos Factoides, mas sempre há a esperança de que sejam ao menos uma pobre tradução. Quem sabe? É, de qualquer modo, o retrato que Marilyn quis fazer sobre o caso Karger.

Começou uma nova vida para mim. Eu me mudei do Studio Club, onde vivia, para um lugar mais próximo de sua casa. Assim, ele podia passar por lá a caminho do trabalho ou quando voltava para casa.

Sexo a caminho do trabalho era o imprimátur da devoção em um romance hollywoodiano. Mais de um galã de Hollywood se gabaria do sexo oral pela manhã, fresco como leite, enquanto almoçava no restaurante do estúdio, mas esses eram casos de escravidão. Marilyn, pensando em casamento, devia ser mais formidável. Nessa memória, sugere (ou é Ben Hecht? — factoides, como as amebas, não têm linhagem familiar) que Karger por fim a insultou mortalmente ao sugerir que, se ele morresse (de tanto fazer amor com ela?), isso seria ruim para o menino.

— Por que você diz isso?

— Você não entende?

— Não, não entendo.

— Você não entende que não seria bom para ele ser criado por uma mulher como você...

— Você me odeia — disse ela.

Tudo que podemos ver é Ben Hecht martelando seus dez dedos nas teclas, mas, se cortamos através do diálogo para o fato terminal — o de que Karger em breve se casaria com Jane Wyman, depois de ter deixado claro que não queria se casar com Marilyn —, podemos assumir que seu narcisismo, sua inaptidão e suas grandes ambições formavam uma pobre combinação para um homem sensível. Enquanto isso, sua sexualidade permanece um enigma. A moda agora (pois, desde sua morte, a lenda se tornou maleável) é vê-la como não tão realmente interessada em sexo quanto prometia a publicidade inicial. O testemunho de alguns dos que fizeram amor com ela mais tarde sugere que era mais provável dormir de sutiã (por medo de que seus seios ficassem flácidos) do que se abandonar em uma cama orgiástica, e há todas aquelas histórias sobre sua curiosa inocência sexual — certa vez, depois de ir para a cama com Marlon Brando, disse a Milton Greene, na manhã seguinte: “Não sei se faço isso direito”, mas quem realmente sabe? Cada certeza no sexo é seguida pelo reconhecimento de que há um platô e picos acima dele. Cedo ou tarde, todos nós revelamos nossa inocência sexual em alguma cândida observação.

Embora seja verdade que vários de seus amigos falam de tal inocência, como também de

sua sensibilidade, vulnerabilidade (que não é o mesmo que repressão sexual) e da gentil nudez de seus nervos, sua inabilidade em proteger a si mesma, há um denominador comum em tais descrições — cercam-na somente depois que se muda para Nova York e sofre as influências modeladoras da convivência com os Greenes, os Strasbergs e Arthur Miller. Mas então já era suficientemente atriz para se apoderar de qualquer *persona* e mantê-la — um papel de recato sexual seria, no mínimo, capaz de reduzir o ressentimento geral contra ela. Além disso, partes inteiras de sua psique haviam sido feridas, contundidas, espremidas, laceradas, amputadas, engrossadas e mortas — seu coração devia parecer o rosto de um boxeador — e ela podia estar ligeiramente além do sexo. A questão biográfica diante de nós, no entanto, é saber se era inocente nos primeiros anos de sua carreira, como a última lenda afirma, e isso é difícil. Embora o rosto e o corpo de um ator possam ser o equivalente humano de uma cidade cenográfica e o glamour possa ser não mais que a distância entre o brilho da carne e a sensação de gás venenoso no útero, nem toda mulher transcendentemente sexual na tela deve, por conseguinte, ser transcendentemente frígida na cama. É mais simples assumir que a atração sexual é baseada em algo existente na própria relação sexual ou que, ao menos por alguns anos, existe a possibilidade de encontrar tanta gratificação em um falo ou em uma vagina quanto no espelho ou nas lentes. O ponto é que a vida privada de Marilyn nesses primeiros anos está praticamente enterrada. Seu segredismo é comentado com frequência. Natasha Lytess, que se tornou sua preparadora dramática na Colúmbia em *Mentira salvadora* e permaneceria nessa função por sete anos (precisamente até o fim de *O pecado mora ao lado*), era também uma espécie de tutora, pois, quando estava em um período ruim, Marilyn às vezes morava com ela. “Eu não ousava fazer a menor pergunta sobre sua vida”, escreveria Lytess. “Mesmo a curiosidade sobre o que faria em determinada noite seria vista como imperdoável bisbilhotice.” Um “olhar velado” cobriria seus olhos. (E, de fato, quão frustrante deve ser um olhar velado para uma preparadora dramática.) É quase legítimo imaginar se é a mesma expressão que Marilyn terá em *Torrentes de paixão* ao pensar em seu amor adúltero. Por outro lado, a primeira impressão de Natasha Lytess ao conhecer Marilyn foi a de uma garota vulgar, artificial e vestida como uma “vagabunda”. Lytess escreve em meio à amargura de ter sido dispensada, após sete anos, em favor de Paula Strasberg, e também com todos os preconceitos de uma culta emigrada europeia, reduzida a dar aulas de arte dramática quando já foi conhecida e trabalhou para Reinhardt — de fato, sua casinha na Colúmbia é formidável, com livros e uma grande fotografia do incomparável Marx! Duas mulheres não poderiam parecer mais incompatíveis: Lytess, por exemplo, é calculista a respeito de dinheiro, enquanto Marilyn será generosa, mas formam um time. Lytess rapidamente descobrirá a determinação de Marilyn em levar a interpretação a sério e o poder de sua ambição, mas é de certo modo significativo que primeiro a veja como quase uma prostituta, pois é assim que os outros a veem, e suas fotos nos próximos anos mostram uma jovem loira inconfundivelmente mais vigorosa e sensual em sua exibição sexual que a Marilyn posterior. É válido lembrar que, como se apresentava desse modo, os homens, e os homens de Hollywood em primeiro plano, tendiam a reagir da mesma maneira. Se parece ligeiramente inane em muitas fotos desse período, ora, muitas prostitutas tinham esse mesmo olhar vazio, e, na verdade, parte da grande atração que o mundo sentia por ela, e que logo se tornaria evidente, viria precisamente dessa expressão, que sugeria que o prazer sexual e o amor poderiam ser obtidos em doses diferentes, com pessoas separadas. Em breve, a necessidade da sociedade tecnológica de alta densidade será por menos família e mais interconexão no sexo. Como sexo, afinal de contas, é a forma mais especial de comunicação humana e a sociedade tecnológica se constrói sobre a expansão da comunicação, da mesma forma que o capitalismo foi construído sobre a expansão da propriedade do capital e do dinheiro, a perspectiva é na direção de uma maior promiscuidade. Mas estamos falando da rainha do sexo, então deixemos de forçar sociologia garganta abaixo. É mais simples fazer a novelística suposição de que sua vida

sexual era levemente promíscua nesse período. Já foi apresentado mais de uma vez o argumento de que um bom ator pode ser igual ao projetor e à tela; se o projetor é sua vontade e a tela é sua pele, uma exibição de energia sexual pode não significar mais que energia oca, sabemos disso, mas essa é uma forma inglesa de interpretação, fria como sua derivação de Coquelin. Há também o Método, que prega que o ator se torne o que interpreta, que seja possuído, que seja o próprio espírito de Príapo se uma ereção é requerida no subtexto do roteiro. Desse modo, se ela se mostrava tímida, retraída, nervosa e insegura nas entrevistas, também poderia estar em alguma felina busca sexual e ter tido muitos amantes ocasionais, enquanto procurava por experiência, comunicação, enriquecimento como atriz e identificação — é uma bela maneira de colocar as coisas. As lendas que derivam das fofocas mais grosseiras a descrevem dizendo a seu advogado, enquanto assina os papéis de um grande contrato: “Bem, esse é o último pau que *eu* chupo.” O biógrafo pode imediatamente perguntar “Que contrato, que advogado?” e, deveras, a mesma história foi contada a respeito de outras atrizes — é melhor perguntar a respeito de qual estrela de Hollywood não foi contada —, mas a real medida das incontáveis e feias histórias sobre ela pode ser encontrada no grande ressentimento que causou quando, já um sucesso, começou a criar problemas na Twentieth Century-Fox. Estamos antecipando um período que ainda está a alguns anos de distância, mas parte da explicação para essa ampla raiva pode ter estado no conhecimento (pelos mais complacentes executivos do estúdio, fumando seus charutos) de que já fora uma garota que podia ser possuída — ao menos por alguns deles. São apenas suposições. Não se pode recorrer a um tribunal literário com uma centena de declarações assinadas a respeito de noitadas de sexo casual. Digamos apenas que Ana Lower morreu nesse mesmo ano de 1948, o que certamente poderia ter libertado Marilyn das últimas amarras de Norma Jean, e que sua colega de quarto no Studio Club, Clarice Evans, afirma que ela tinha mais encontros que qualquer outra garota no dormitório e jamais falava a respeito. A melhor evidência, *force majeure*, ainda está em suas fotografias — nesses anos, parece a loira mais popular do bordel mais caro de Acapulco, e, embora o visual seja fabricado, é mais fácil assumir que o material bruto partilha algumas dessas características do que acreditar que não existem e sua sexualidade é inteiramente sintética. A probabilidade e a tragédia é que esses são anos nos quais ela dá mais de si mesma do que recebe em troca, e por muito pouco, e assim, mais tarde, quando estiver apaixonada, será capaz de oferecer menos e exigir muito mais — sabemos que cultivava seus petiscos sexuais nas terras do pântano e da peste.

*

É um período agitado. Seu agente, Lipton, descreve-a se movendo de um lado para o outro como “uma pulga na frigideira”. Nesse período, antes de seu namoro com Karger, aluga uma pequena casa mal-assombrada, ignorando o aviso de amigos, e a abandona logo depois — é interessante supor que a promiscuidade ajuda a evocar alguns fantasmas, alguns espíritos nela, e tem uma ou duas experiências na casa sobre as quais ainda demoraremos a ouvir. Antes disso, vivendo em Burbank, um policial fora de serviço que a conhecera na rua e se sentira atraído cortou a porta de tela para entrar em seu apartamento. Os gritos de Marilyn atraem os vizinhos e ele foge, mas em sua mente o episódio deve ser uma sombra da ira de Jim Dougherty, que agora também é policial. Então, faz amizade com John Carroll, o ator, e sua esposa, Lucille Ryman, a caçadora de talentos. Levam-na para viver com eles. Em pouco tempo, atrai um voyeur adolescente que encosta uma escada em sua janela no terceiro andar. Deve viver com medo da violência, mas quase causa o fim do casamento — Carroll, que interpretava coadjuvantes e eventuais protagonistas, tem uma forte semelhança com Clark Gable —, pois Marilyn caminha pela casa usando apenas um roupão sem nada por baixo. Finalmente, como relata Guiles:

Marilyn chamou a Sra. Ryman de lado certo dia e disse: “Lucille, quero ter uma conversa com você. Você não ama o John. Se amasse, não estaria no trabalho o tempo todo. Acho que estou apaixonada por ele.” A Sra. Ryman afirma que esse anúncio a pegou completamente de surpresa. Não está claro se Marilyn fora ou não encorajada por Carroll a falar abertamente sobre o assunto, mas perguntou: “Você se divorciaria dele para que pudéssemos nos casar?”

Quando a Sra. Ryman se recuperou do choque, perguntou a Marilyn o que causara tudo isso, e Marilyn teria respondido que “Ninguém seria assim tão bom para mim se não estivesse apaixonado”. A Sra. Ryman terminou a discussão dizendo: “Se John quer o divórcio, eu o darei a ele.”

Nenhum divórcio resultou desse confronto, e a crise passou sem que ninguém, fora da casa de Ryman e Carroll, observasse qualquer melancolia particular em Marilyn.

A casa mal-assombrada veio depois disso, então o hotel Bel Air, o Beverly Carlton, um motel e o Studio Club novamente. Agora começa seu relacionamento com Karger, e então vai morar com Natasha, que lhe diz para não sair com tantos homens, porque “estão interessados nela como ser humano, e não como atriz”. Também lhe diz para usar roupas de baixo, já que Marilyn não usa nada debaixo do vestido, como se sua pele fosse a verdadeira lingerie. Então é rejeitada pela Colúmbia e começa sua romaria. Seu agente consegue uma ponta em *Loucos de amor*, com Groucho Marx. Faz um movimento clássico — o famoso ondular de seus quadris é revelado pela primeira vez em um filme. É um momento hilário do filme — a selvagem atração que o traseiro de uma garota desconhecida exerce sobre Groucho Marx —, ele devora seu charuto com um olhar malicioso.

— Qual é o problema? — pergunta ele.

— Homens me seguem o tempo todo.

Ela sai, com Mae West em um bolso e Jean Harlow no outro. É hilário, mas podia estar desesperada. Contratada duas vezes, demitida duas vezes, aproxima-se dos 23 anos: Elizabeth Taylor, quatro anos mais jovem, já é famosa. Assim, põe tudo que sabe sobre provocação, exagero e a nascente arte do Camp naquele movimento — “Pegue-me por trás, eu sou sua”, diz o seu requebrado. Uma loira com inclinação anal está em busca das torres do poder: não surpreende que Karger a tenha abjurado como altamente explosiva.

Mas fez um contrato faustiano. O conhecido agente Johnny Hyde a verá em *Loucos de amor*, em uma exibição privada, e a encontrará logo depois, então telefonará para Lipton a fim de assumir como seu agente. Sua futura carreira será determinada por Hyde e ele a levará à atenção dos executivos de cada estúdio importante em Hollywood antes de morrer. Ela irá a Nova York em uma turnê de publicidade para *Loucos de amor* e terá uma recepção muito boa da imprensa, considerando-se que era uma *starlet* desconhecida com trinta segundos em um filme, e estourará nos jornais com três casquinhas de sorvete em cada mão, em um dia muito quente de junho, sorrindo para Nova York. Mas, de volta a Hollywood, nos anos vindouros, seria chamada de aberração, uma gárgula sexual, uma piada, uma sacudidora de quadris, uma balançadora de rabo, uma vagabunda que “esfrega o sexo em sua cara”. Sim, é claro que pagaria por continuar a andar daquela maneira no futuro, quando executivos não acreditariam que era uma atriz séria e lhe dariam papéis que a matariam lentamente. Sim, um contrato faustiano — dificilmente é o primeiro que já fez. É nesse período que é fotografada nua por Tom Kelley para um calendário, e, de acordo com a entrevista que deu a Zolotow, Kelley a achou “graciosa como uma lontra, movendo-se sinuosamente com total naturalidade. Todo o seu constrangimento desapareceu assim que as roupas foram removidas. [Kelley] se lembra da experiência como sendo de extraordinária intensidade”. Ela assinou a publicação como Mona Monroe. O fotógrafo disse: “Marilyn Monroe tem mais vibrações sexuais que qualquer mulher que já fotografei”. Olhando para as fotos, vemos seu corpo em magnífica forma. Ah, aqueles halteres de Catalina. Recebe cinquenta dólares, dos quais necessita para a prestação do carro, e provavelmente vê o caso como encerrado. O mais curioso agora é o interesse que Johnny Hyde começou a demonstrar por ela.

É um dos maiores agentes da cidade, um dos “mais amados” e “mais respeitados”. Hyde era “maravilhosamente compacto”, como Elia Kazan o descreveu, “baixo, mas não havia nada

fraco ou pequeno a respeito dele, nada desperdiçado em seu corpo, e tinha boas maneiras. Era um dos poucos homens importantes em Hollywood a ter classe”.

Ela se encontra com Hyde pela primeira vez no Racquet Club, em Palm Springs. “Tomamos alguns drinques e conversamos [...]. Ele me ouviu enquanto falava [...]. Disse que eu seria uma grande estrela. Me lembro de rir e dizer que não parecia, pois não conseguia ganhar o bastante para pagar minha conta de telefone. Ele disse que descobrira Lana Turner e outras estrelas, que eu tinha mais que Lana e facilmente iria longe”. Ele tem base para a comparação. Algumas de suas outras estrelas foram Betty Hutton, Bob Hope, Esther Williams e Rita Hayworth. Fora agente de Al Jolson. Diretores de estúdio como Darryl Zanuck, Dore Schary, Don Hartman, da Paramount, e Jack Warner eram seus camaradas quando não estavam disputando algum contrato, pois era amigo íntimo de seus clientes e “jogava golfe com eles, dava conselhos sobre problemas monetários e dificuldades matrimoniais, discutia com os executivos dos estúdios por eles”. Até mesmo bebia com eles.

Como era filho de um acrobata russo que apresentava um ato de *vaudeville* com o modesto título de Trupe Imperial Russa de Nicholas Haidabura e cresceu nos palcos de *vaudeville* como Johnny Haidabura, até que o nome fosse mudado para Hyde, não tinha mais educação formal que Marilyn. Mas todo mundo concorda que tinha bom gosto — precisamos apenas imaginar os exercícios acrobáticos que teve de fazer para manter o bom gosto depois de anos em Hollywood! Assim, ela estava atraída por ele — por sua mente. Era um dos poucos homens que poderia ensinar mais a ela sobre Hollywood que Joe Schenck. Também tinha 53 anos. Ela era trinta anos mais nova e ainda não superara completamente seu amor por Karger, a quem usaria como confidente durante seu caso com Hyde, como se ainda tentasse impressionar o preparador de voz, mas Karger dificilmente se sentiria atraído por sua habilidade de subir na vida quando foi justamente esse traço de Marilyn que primeiro o deixou desconfortável. Se alguma vez a viu como Sister Carrie, ficou perfeitamente feliz em deixar o papel de Hurstwood para Hyde. E o agente, sem dúvida, estava desastrosamente apaixonado por ela. Tinha uma família de quatro filhos e uma bela esposa, Mozelle Cravens, “uma atriz que resgatara dos faroestes da Republic Pictures”. Também tinha uma história de casos amorosos com muitas de suas clientes, mas sua mulher, embora não ficasse encantada com a situação, parece ter conseguido aceitar o princípio de que um agente criativo, assim como um psicanalista ou um preparador, deve atingir o interior do talento para expressar o seu próprio. Assim, durante anos fora apenas meio marido, mas um bom marido. Marilyn explodiu esse arranjo. Como sempre a levava ao Romanoff ou ao Chasen para ajudar a promovê-la, seu romance se tornou público talvez antes mesmo de existir. Hyde era um homem doente, com um coração muito fraco. Conviveu com Marilyn durante um ano e, no fim desse período, estava tão mal que seu motorista tinha de carregá-lo escadas acima até seu quarto. Nos primeiros meses de seu relacionamento, no entanto, quando meramente apostava com seu coração, em vez de hipotecar suas raízes, não houve executivo de estúdio que não tenha sido alertado sobre as incandescentes possibilidades e o ilimitado futuro de Marilyn Monroe. Como era uma garota com um filme B sem sucesso em sua lista de créditos, além de uma aparição de trinta segundos em *Loucos de amor* e uma ponta em *O que pode um beijo*, a fofoca deve ter redobrado. Que monumental experiência a garota deveria ser na cama, pensavam os principais executivos, para fazer Johnny Hyde perder sua capacidade de julgamento. Assim, os rumores sobre o romance começaram a se intensificar. Mozelle Hyde ouviu a respeito. “Sou uma pessoa tolerante, mas há limites. Lembro quando Jimmy (meu filho) estava no porão olhando algumas coisas velhas do pai e encontrou o calendário de Marilyn [...] e o trouxe para cima.” (Como o fato de Marilyn ter posado nua ainda era desconhecido, a descoberta de sua nudez nos papéis do marido de Mozelle deve lhe ter parecido a obsessão por uma vadia.) Mozelle finalmente o confrontou. Hyde disse simplesmente: “Aconteceu e não há nada que possa fazer a respeito.” Ela pediu o divórcio. Johnny Hyde pediu Marilyn em casamento.

Ela não aceitou. É um dos mistérios de motivação em sua vida. Mesmo após o divórcio, seria milionário; Marilyn não tinha dinheiro. Ele a respeitava, e ela deve ter precisado de respeito do modo como um paciente terminal grita por opiáceos — casar-se com Hyde seria viver na atmosfera de seu respeito. Também era um grande professor, capaz de instruí-la na estratégia de escolher papéis. Já refinava suas maneiras. (Ela será curiosamente refinada e especial como Srta. Caswell em *A malvada*, papel que ele obteve para ela.) E a adorava. Amor e respeito estão sendo oferecidos. Será um pai. Até mesmo morrerá por ela. Seus últimos argumentos em favor do casamento estão próximos da mendicância elevada à arte. Não viverá por muito tempo, assegura a ela, sua morte é uma questão de meses. Ela não ficará presa a um inválido; não, ele morrerá, ela terá seu nome e seus recursos e o fará feliz por um curto período. Mesmo assim, recusa. Ama-o, mas não está apaixonada. Como se soubesse que tem apenas um ou dois meses de vida, seu tempo profissional é cada vez mais devotado ao futuro dela; deve antecipar todas as dificuldades. Consegue um novo contrato com a Fox. Novamente por sete anos, mas agora começará com 750 dólares por semana. Ao menos suas finanças estarão bem e estará atuando. Ele a induz a fazer cirurgia plástica. O bulbo na ponta de seu nariz é sutilmente reduzido — adeus, W. C. Fields — e uma pequena deficiência na linha do maxilar é corrigida com cartilagem. Como a protrusão dos dentes já fora resolvida por um ortodontista selecionado por Karger, sua face está agora em sua forma alterada final, e chegou ao estágio no qual pode se lançar na carreira sem nenhuma falha fundamental de aparência. E Hyde, com seu coração enfraquecendo, seu estreito corpo perdendo peso e as pontas de seus dedos formigando avisos sobre seu próximo e fatal infarto, ainda está tentando convencê-la a se casar e ainda conversando com seu administrador sobre como deixar para Marilyn um terço de seu patrimônio, se ela não aceitar. Ele morre abruptamente, antes do que esperava, e ela é especificamente não convidada para o funeral por sua família. Não, é pior que isso. Ela vivia com ele na casa que comprara após se separar da mulher, e, horas após sua morte, um advogado representando a família de Johnny Hyde telefona e lhe diz para se mudar, com seus pertences pessoais e seu dinheiro roubado — fora! Mas ministros disputam quando reis morrem. Alguns amigos e associados de Hyde a encorajam a ir ao funeral. Enquanto se enfileiram ao lado do caixão, ela se joga sobre ele e grita: “Acorde, por favor, acorde, ah, meu Deus, Johnny, Johnny.” É levada para os fundos da igreja. Está novamente sozinha com a ira de Hollywood contra si, a loira que matou um bom homem. No futuro imediato, pagará por não ter se casado com ele.

Mas agora é apenas um jogo de especulação intelectual imaginar por que não aceitou. Embora tenha sido calculista em vários atos de sua vida e bastante hábil em antecipar forças futuras em sua carreira, de tempos em tempos também tinha, como observou Arthur Miller, uma espécie de altruísmo, e mesmo santidade, e em sua opinião não era necessário procurar por nenhum outro motivo senão o fato de que não amava Johnny Hyde e tinha muito respeito pelo amor. Dinheiro, disse Miller, nunca lhe foi real e, portanto, tampouco um motivo.

Quando se pensa sobre ela, parece verdade que dinheiro não resolveria nada além de pequenos aborrecimentos e agravaria seu problema mais puro. É sempre ao deslocamento da identidade que retornamos, e o paradoxo da devoção de Johnny Hyde é que ela o adorava porque podia moldar sua carreira e, do mesmo modo, mobiliar a casa de sua identidade. É por isso que dificilmente poderia se casar com ele. Como sua viúva, teria de trocar aquela identidade por outra, ser uma viúva jovial, uma viúva negra, uma mulher conhecida como Sra. Hyde. Que obsessão é a identidade! Procuramos por ela porque, quando estamos em nossa própria identidade, nos sentimos sinceros quando falamos, nos sentimos *reais*, e esse pequeno fenômeno de nos sentirmos bem esconde um mistério existencial tão importante para a psicologia quanto o *cogito ergo sum* — por qualquer razão, a condição emocional de se sentir real é tão superior ao sentimento de vazio em si mesmo que pode se tornar, para protagonistas como Marilyn, uma motivação mais poderosa que o instinto sexual ou a fome por posição ou

dinheiro. Alguns abrirão mão do amor ou da segurança antes que ousem perder o conforto da identidade.

A próxima questão, obviamente, é quais assustadores objetos ou monstros podem ser encontrados nesse vazio, mas essa é uma questão para se postergar até que as asas da morte encostem penas molhadas em sua face. Por agora, vamos honrá-la.

Pois, qualquer que seja o motivo, seja pela “santidade” de rejeitar o dinheiro (grave poeta da mentalidade de classe média, Miller certamente veria sua recusa da riqueza como santidade), seja para proteger aquela identidade tão dolorosamente coalescente, foi corajosa o bastante para manter um curso que todos os seus práticos amigos devem ter considerado uma loucura. Manteve-o apesar de toda sua afeição por Hyde e todo seu medo de ficar sozinha quando ele partisse. Suponhamos que estivesse voltada tão claramente para sua própria direção que, como Joana d’Arc, podia ouvir uma voz. Visto que era consideravelmente menos santa — temos de assumir isso! —, essa voz simplesmente lhe disse para não se casar. Pode não ter sido um comando simples de obedecer.

Hyde? Há homens que se apressam para a morte como se estivessem em uma corrida. Gary Cooper, morrendo de câncer, disse a Hemingway: “Quer apostar como chego antes?” Não, não sabemos o bastante sobre Hyde para encontrar a fonte de seu desejo de morrer rapidamente, nem mesmo sabemos se as mãos dos velhos ogros de Hollywood estavam prendendo seus pulsos quando seu próprio coração finalmente abriu seus dedos de acrobata e voou para além da rede.

5.

MARILYN

Snively, Schenck, Karger e Hyde! Se fosse uma garçonete tentando processar seu antigo amante em um caso torpe, poderia ter encontrado nas páginas amarelas um escritório de advocacia com esse nome. E agora poderia usar seus conselhos. Hyde a ajudara a conseguir o papel de Angela em *O segredo das joias* e a ajudara novamente no papel de Srta. Caswell em *A malvada*. Embora ambos os papéis fossem pequenos, estivera sensacional em ambos, mas Dore Schary não está impressionado o bastante para lhe dar um contrato na Metro, e Hyde quase não conseguiu o contrato de sete anos (com opções de seis meses) na Fox antes de morrer. É conhecida há anos, primeiro como garota da capa, depois como *starlet* com faro para a publicidade e, por um longo tempo, como criança com conexões na indústria e, conseqüentemente, a pior das reputações. Agora, será vista por alguns como atriz de talento! Mas sua carreira está ainda mais confusa que sua personalidade — o estúdio a deixou fora dos elencos por meses e, nos dois anos seguintes, só a chamou para uma série de filmes triviais e pequenos papéis. Empréstada à Metro, fez *Por um amor* e *Em cada lar, um romance*. Para a Fox, houve *O faísca*, *Sempre jovem*, *O segredo das viúvas*, *Joguei minha mulher*, *Travessuras de casados*, *Almas desesperadas*, *O inventor da mocidade*, *Páginas da vida* e *Torrentes de paixão*. São, em graus variados, filmes desimportantes e não precisam de muita descrição além do título. *O segredo das viúvas* merece uma nota de rodapé em qualquer história do cinema, pois Jack Paar está no elenco, *Travessuras de casados* é cômico, e *Almas desesperadas*, embora seja uma lenta e desapontadora peça de cinema, vale o esforço para um estudioso de Monroe, pois ela tem uma boa atuação no papel de garota insana com nuances alternadas de apatia e histeria, embora falhe em projetar muita ameaça. É um papel do qual jamais se aproximará novamente. Faz uma clássica cena de dublê em um carro com Cary Grant em *O inventor da mocidade*, uma cena com Charles Laughton em *Páginas da vida*, e protagoniza *Torrentes de paixão*, no qual é a única coisa interessante. Sua melhor atuação em todo esse período não é nem mesmo na Fox, mas na RKO (do outro lado da cerca do orfanato), onde faz *Só a mulher peca*, com Barbara Stanwyck, Robert Ryan e Paul Douglas, e rouba toda a publicidade.

É um abominável desperdício dos talentos da garota que foi vista em *O segredo das joias* e *A malvada*. Sua carreira ecoa no vácuo deixado pela morte de Hyde. Como resultado, mesmo a agência dele deixa de representá-la. Está sem um guia importante, e, contudo, ainda é a melhor e mais interessante personalidade de todos esses bocados e pedacinhos de filme, essas lasquinhas de ouro, produções apressadas, produtos em série, veículos para outras estrelas, itens em antologias e papéis secundários, todas as hordas de papéis secundários. Antes que esse intervalo chegue ao fim, imprimirão seu nome no topo, não importa quão pequeno seja o papel — ela emergiu. Inexplicável e inacreditavelmente, emergiu dos detritos do insignificante, esses filmes que são não filmes, esse cemitério de velhos filmes. Emerge mesmo quando olhamos para os filmes atualmente. É mais vívida na tela que os outros. Tem

mais energia, mais humor, mais compromisso com o papel e com a atuação — *desempenha* os papéis, exala a felicidade que sente ao interpretar, e isso é indispensável para qualquer entretenimento barato. Quando atores se tornam deprimidos em trabalhos sem valor, a audiência presencia um rito obscuro — o que pode explicar por que a arte ruim no teatro ou no cinema provoca tanta raiva íntima. Em vez disso, ela dá todos os sinais de ser uma bonança absoluta no país dourado do Oeste, um rito divino no sagrado bosque do filme, e o estúdio é o último a descobrir o que tem em mãos.

Ninguém pode estimar o dano que isso causou a qualquer reservatório de boa vontade que tenha conseguido trazer da infância; não é difícil compreender sua posterior aversão por diretores e produtores; suas retaliações serão niilistas. Atacará tanto os melhores quanto os piores diretores e levará o câncer do tempo perdido tanto aos atores que ama quanto aos que detesta; provavelmente é privada, por esses filmes iniciais, da última chance de se tornar uma grande artista e conseguir alguma pequena felicidade — não, em vez disso se tornará um dissimulado leviatã da sobrevivência e, Fausto entre os faustos, trabalhará para se tornar um dos mais formidáveis monstros mundiais da publicidade, tudo para fazer avançar a carreira que merece e que o estúdio só lhe dará a contragosto.

É aqui que o mais afiado e convincente relato de suas ações pode ser encontrado em Zolotow e Hecht mais que em Guiles, como se Zolotow, que repete velhas histórias consagradas, e Hecht, que as inventa com toda a alegria com que outros biógrafos procuram por fatos, tivessem um instinto melhor para encontrar os truques de Marilyn quando o assunto é publicidade; assim, o retrato que fazem nessas situações parece não apenas mais vivo, como também mais próximo da instabilidade essencial de sua posição no ano após a morte de Hyde.

Marilyn testemunha: “Eu costumava ter pesadelos com o Sr. Zanuck. Costumava acordar de manhã pensando que precisava fazer o Sr. Zanuck gostar de mim e [...] não conseguia falar com ele. Não conseguia falar com ninguém importante. [...] [O Sr. Zanuck] disse a alguém da distribuição que eu era apenas uma aberração e não queria perder tempo comigo.” Em sua amargura, faz um bom comentário (mesmo que tenha sido escrito por Hecht): “Chefes de estúdio têm ciúmes de seu poder. São como chefes políticos. Querem escolher seu próprio candidato. Não querem que o público se levante e jogue uma garota [...] em seu colo, dizendo: ‘Faça dela uma estrela.’”

Ninguém parece discordar da avaliação de que Darryl Zanuck gostava de colocar seus próprios ingredientes na receita de uma estrela, a fim de que o produto realmente tivesse o carimbo da Twentieth Century-Fox. A seus olhos, ela era a carne de Schenck e as batatas de Hyde. Nenhuma glória para sua própria salsicha. É claro que esse é apenas um fator entre vinte outros — Zanuck tinha razões melhores para não a promover. Sua ideia de um grande filme é *A luz é para todos*. Marilyn simplesmente não se encaixa em seu conceito do que oferecer ao público — a fórmula secreta de três palavras de Zanuck, que trouxe grandes somas de dinheiro para a Twentieth Century-Fox no passado: “merda de qualidade”. Ele não agarra os pulsos do público americano, ele habita seus intestinos. Marilyn Monroe é perversa demais para fazer merda de qualidade. Ela aumenta as apostas, é uma aberração, e Zanuck gosta de jogos cujos limites possa controlar. Dificilmente está tramando contra ela; ela é apenas uma em uma centena de tendências que refreia com firmeza.

Mas agora ela tem o indispensável e revigorante grito do artista: um vilão tangível para odiar. E uma arte para esposar — ela mesma. Já que, ao menos em sua mente, ele está determinado a destruí-la, ela o vencerá. Como qualquer grande líder político, apelará ao povo. Ele pode cortar seus papéis, mas não pode controlar cada avenida da publicidade. Assim, ela volta ao que sempre soube — a câmera fotográfica. E se torna o animalzinho de estimação perfeito da galeria de fotos da Fox, onde fotógrafos trabalham com *starlets*. Celebram sua volta. Ela retoma de onde começara em seu primeiro contrato, três anos antes, e suas fotos publicitárias recomeçam a cruzar centenas de redações de jornal, seu rosto explode.

Irrefreável, sussurra no ouvido do homem que olha para sua foto: “Você pode me foder se tiver sorte, querido.”

Mas ela é um verdadeiro general comandando cada aspecto de sua campanha, e dispara suas armas não apenas lá fora no mundo, mas também nos centros de comando do estúdio. Zolotow descreve uma saudação a Darryl Zanuck no dia em que é chamada a posar de *négligé* enquanto supostamente relaxa em seu apartamento após um dia de filmagens no estúdio. As fotografias, é claro, serão feitas na galeria. (No Solar Factoide, não importa; o apartamento de uma *starlet* é praticamente igual ao de outra.)

Marilyn decidiu ser dramática. Vestiu o *négligé* no departamento de figurino e caminhou as seis quadras até a galeria. Descalça, seu longo cabelo ondulado livremente atrás dela, sua pele claramente visível sob o diáfano *négligé*, flutuou pelas ruas do estúdio. Os mensageiros do estúdio, em bicicletas, espalharam a notícia. Quando voltou para o departamento de figurino após as fotos, as ruas estavam repletas com uma multidão animada de funcionários do estúdio. No dia seguinte, notas sobre sua escapada aparecem nos jornais especializados. Era o assunto da colônia do cinema.

A pergunta ao redor do estúdio era: será que ficara louca? Ou era uma bomba sexual que Zanuck não sabia como usar?

Algumas semanas depois, o estúdio deu uma festa para um grupo de exibidores visitantes. Marilyn, juntamente com outras *starlets*, recebera ordens para comparecer. Naturalmente, a atração principal eram estrelas como Anne Baxter, Dan Dailey, June Haver, Richard Widmark e Tyrone Power. Mas, quando Marilyn chegou, uma hora e meia atrasada, foi ela quem se viu cercada de operadores de cinema e comerciantes de filmes. Os exibidores insistiam em perguntar: “Em que filmes você estará, Srta. Monroe?” Ela baixava os olhos e respondia: “Você terá de falar com o Sr. Zanuck ou com o Sr. Schreiber sobre isso.” Em breve, Spyros Skouras, presidente da Twentieth Century-Fox, percebeu que suas estrelas estavam sendo pisoteadas até à morte na corrida por Marilyn.

— Quem é essa garota? — perguntou Skouras a um de seus lacaios. O laçao não sabia. Ele se afastou para descobrir e então relatou que o nome era Marilyn Monroe e era contratada do estúdio. Skouras fez a pergunta que todo mundo fazia:

— Em que filme ela está?

Ao ser informado, de maneira um tanto inquieta, que não estava em nenhuma futura produção do estúdio, Skouras fechou a cara. [...] Carrancudo, disse:

— Os exibidores gostam dela. Se os exibidores gostam dela, o público gosta dela. Não? [...]

Zanuck deu ordens para que Marilyn fosse encaixada em qualquer filme em produção que pudesse usar uma loira sexy, e há muito poucos filmes em Hollywood que não podem usar uma loira sexy. Papéis coadjuvantes foram encontrados em *Sempre jovem* e *O segredo das viúvas*.

Agora está fazendo filmes, precisamente aqueles filmes medíocres e inconsequentes, e as moendas publicitárias da prosa também estão trabalhando. Histórias sobre ela aparecem na *Collier's* e na *Look*. “O valor de Monroe no ano passado subiu mais rápido que o custo de vida”, são as palavras do artigo “Modelo loira de Hollywood de 1951”. Menos de um ano antes, como relata seu amigo Sidney Skolsky, em um momento de depressão, dissera que “continuará a trabalhar e nada — entendeu bem? — nada a impediria de se tornar uma estrela de cinema. Então, no momento seguinte, se perguntava se algum dia conseguiria”.

É claro, estava em um período no qual podia entender perfeitamente a vida íntima de um piloto de corridas. Vivia de publicidade, com todos os seus perigos. (A virtude da pouca identidade é que não precisava passar por muitas situações embaraçosas causadas pela publicidade.) Mas, como era o semivazio e quase completamente falso centro de cada peça de diálogo com que alimentava os jornais, devia sentir a distância entre história e publicidade. Era como o abismo entre carne e plástico. Do mesmo modo que não se sabe quando uma peça de plástico quebrará, pois nunca há sinais adequados de estresse, não se podia saber quando um factoide estava prestes a explodir. Parece provável que se preocupasse com alguns itens de seu passado, pois, a menos que Johnny Hyde tivesse ganhado o calendário de alguém (o que seria uma história por si só!), devia estar entre seus papéis porque Marilyn queria que ele pensasse sobre o problema de uma possível exposição.

Zolotow nos oferece sua versão de como o calendário de fotos finalmente foi revelado, e é

boa o bastante para fazer um filme *vintage*; o enredo é intrincado como uma carambola de três bandas com tacada em ângulo e efeito abaixo e, todavia, crível, pois Jerry Wald — o feliz modelo de *O que faz Sammy correr?* — está envolvido. Wald, que acabara de produzir *Só a mulher peca* na RKO, foi chantageado por um homem que queria 10 mil dólares para não revelar o que havia descoberto. Por telefone, chegou aos ouvidos de Wald a informação de que Marilyn Monroe podia ser vista nua em metade dos bares da América. Essa exposição poderia prejudicar o lançamento de *Só a mulher peca*, especialmente se grupos religiosos iniciassem um boicote. Wald, no entanto — isso *tem de* ser um filme —, ouve os argumentos de Norman Krasna, o escritor, que acha que isso irá mais promover o filme do que prejudicá-lo. Momento de revelação! Estamos em um ponto de virada da publicidade, e Eisenhower ainda nem é presidente! O plano é o seguinte: Monroe está apenas emprestada para a RKO e a imediata notoriedade deixará as pessoas curiosas para verem o filme. Se sua carreira for prejudicada, isso só causará dano à Fox e a seu contrato de sete anos. A RKO pode muito bem pegar o dinheiro e sair correndo (com o vento assobiando nas janelas do orfanato). Mas Wald tem uma nova preocupação. E se o chantagista perder a coragem e não expuser Marilyn? Decidem fazer isso por si mesmos. A notícia é vazada por telefone para Aline Mosby, da United Press. Mosby telefona para a Fox. Tiram Marilyn do set de *Almas desesperadas*. Naturalmente, foi descoberta justamente na hora em que interpretava a louca sob direção de Baker.

Agora, quando o estúdio ouve de seus próprios lábios que sim, posou nua, um romancista tem o direito de inventar o seguinte diálogo.

— Você abriu as pernas? — pergunta um executivo da Fox.

— Não.

— Seu cu aparece?

— Certamente não.

— Há algum animal com você?

— Eu estou sozinha. É só um *nu*.

— Você negará ter feito essas fotos. Alguma outra loira posou para o calendário. Alguém que infelizmente se parece com você.

Ela procura Sidney Skolsky em busca de orientação. Um colunista de fofocas é um grande bombeiro. Ele pode avaliar a possibilidade de vazamentos futuros. A história não pode mais ser contida, esse deve ser seu julgamento. Assim, conta a verdade a Aline Mosby, o que significa que passa adiante o seguinte vívido factóide: “Em 1949, era somente outra garota loira assustada lutando para obter fama na cidade mágica, e completamente sozinha [...]. Ela posou, esticada em um enrugado veludo vermelho, para uma foto artística três anos atrás porque ‘Eu estava quebrada e precisava do dinheiro!’”

Só a mulher peca é um sucesso, e seu nome é o mais proeminente na marquise (embora tenha apenas o quarto papel). Nenhuma tempestade desaba. Em 1951, uma estrela de cinema dificilmente podia ser flagrada nua (por dinheiro) e sobreviver, mas é uma órfã na terra de Cristo. Em pouco tempo, os executivos do estúdio que antes gritavam com ela começam a assinar requisições para o departamento de publicidade, solicitando a compra de calendários para serem distribuídos à imprensa.

Está salva. É um fenômeno. A publicidade tem propriedades misteriosas. “A quantidade modifica a qualidade”, escreveu Engels uma vez, indicando que uma maçã é um alimento, mas cem caixas de maçãs são o começo de um negócio. (É claro, um milhão de caixas são um dedo de um conglomerado que reúne companhias de seguros, a Máfia, equipamentos de esqui e a indústria espacial — adeus, Engels!) Digamos apenas que uma *starlet* nas camadas inferiores dos contratos de opção que recebe mais publicidade que qualquer estrela fez algo equivalente a quebrar a barreira do som. Os controles são revertidos. Dois meses depois, quando estoura a notícia de que mentira sobre ser órfã (e que, na verdade, sua mãe está em um hospital psiquiátrico — e na enfermaria pública, enquanto Marilyn ganha 750 dólares por semana), o

tom da nova exposição, arranjada pelo estúdio como uma exclusiva para Erskine Johnson, o correspondente de Hollywood, dificilmente é feroz:

Marilyn Monroe — a boneca glamourosa de Hollywood que recentemente esteve nas manchetes com a admissão de que posara nua para um calendário — fez uma nova confissão hoje.

Amplamente promovida por assessores de imprensa de Hollywood como pobre órfã que nunca conheceu os pais, Marilyn admitiu que é filha de uma antiga montadora de filmes da RKO, Gladys Baker, e disse: “Eu a ajudo e vou continuar a ajudá-la enquanto ela precisar de mim.”

Disse a nova rainha do glamour de Hollywood: “Desconhecida para mim quando eu era criança, minha mãe passou muitos anos como inválida em um hospital estadual [...]. Não conheci minha mãe intimamente, mas, assim que me tornei adulta e capaz de ajudá-la, eu a procurei.”

E a falha em seus instintos caridosos é remediada. Providencia para que Gladys seja transferida da instituição estadual para uma casa de repouso particular. A administradora de Marilyn, Inez Melson, torna-se sua guardiã.

Na aritmética moral da publicidade, ser órfã é um diferencial, enquanto garotas indiferentes ao bem-estar da própria mãe obviamente perdem pontos. É difícil pensar em uma história que pudesse prejudicá-la mais. Mas se livra. Ela já estourou todos os limites de referência da publicidade. A quantidade modifica a qualidade! Agora é o nu secreto dos sonhos americanos — secreto precisamente porque foi tão público! Nossa heroína foi convertida de semiobscura *pin-up* nas nebulosas páginas dos jornais americanos (nos quais o foco sempre muda) em um tipo de personalização completamente diferente, alguém íntimo, real como nossos pais, nossa família, nossos inimigos, namorados e amigos. Agora é parte daquele núcleo de substância psicológica do qual são retirados os julgamentos existenciais. Marilyn se tornou a protagonista da grande novela americana. A vida é feliz para ela em certa hora, trágica na próxima; agora pode se mostrar inocente ou egoísta, vítima ou vilã, não importa mais. Atravessou a grande barreira da publicidade — a atenção exagerada — e agora é *interessante*; é um personagem da vida nacional e todos esperam, e mesmo encorajam, que mude todas as semanas. O espírito da novela, como o espírito do otimismo americano, é a renovação; Deus nos dá um novo papel a cada semana, mas um papel que se encaixa no antigo. Porque é assim, Senhor, que aprendemos!

Que motivação mais profunda ou maravilhosa pode haver para seu romance e casamento com DiMaggio? Ele ocupará seu centro de publicidade pelos próximos três anos, e ela o conhecerá após a história sobre o calendário chegar à imprensa. Ou terá sido logo antes? Como tudo o mais a seu respeito, há uma imagem dupla para a maioria dos fatos.

Tem um estranho relacionamento com DiMaggio — estranho porque não pode ter sido tão mundano quanto descreverá mais tarde —, e ele é virtualmente não documentado, embora seja repleto de factoides. DiMaggio nunca diz muito nas entrevistas, e sua versão sobre ele, já casada com Miller, é rancorosa e lembra a maneira como falara de Dougherty. No entanto, DiMaggio sempre estará presente quando precisar e é provavelmente seu amigo mais íntimo nos meses antes de sua morte. Certamente é o mais enlutado em seu funeral. O enigma que permanece é sua vida sexual. Será que o seu era um casamento cuja alegria dependia da velocidade com que podiam fazer amor novamente e que ficava inerte durante os intervalos, sofrendo com o tédio de duas pessoas que não tinham a menor ideia do que se passava na mente uma da outra, ou era um fracasso em termos de ternura (e, em breve, uma guerra de egos monumentalmente mimados) entre um italiano e uma irlandesa (pelo lado dos Hogans) que foram feitos para a cama um do outro e teriam prosperado em qualquer mundo operário no qual o casamento fosse entendido como coabitação, e não companheirismo?

Essas especulações pertencem ao universo da fofoca, a menos que reconheçamos que, se não foi a atração sexual ou alguma espécie de adequação natural que os uniu, a motivação de Marilyn é mais que ligeiramente suspeita e sugere que se tornou mais fria durante os anos após a morte de Ana Lower. Enquanto relatos de seu primeiro encontro utilizam uma retórica

factoidal com apenas leve ressonância de realidade — “Há uma bolinha azul exatamente no meio do nó da sua gravata. Você levou muito tempo para conseguir isso?”, teria perguntado ela depois de um jantar silencioso, e ele teria ruborizado em silêncio e balançado a cabeça —, o ritmo de seus encontros subsequentes se acelera na proporção em que se torna consciente de sua fama. Não sabe nada sobre jogadores quando o encontra — poderia muito bem ser a bela de Porto Rico sendo apresentada a Stein Eriksen — e confessa ter ficado aliviada por ele não usar “cabelo preto cheio de brilhantina nem roupas espalhafatosas”. Em vez disso, era “conservador, como o vice-presidente de um banco ou algo assim”. (Para alguém tão inconstante quanto ela, dignidade era indispensável em um homem, um nódulo de referência pelo qual medir seu próprio espectro de maneiras, boas ou más, como estrela de cinema.) É somente nas semanas seguintes que começa a descobrir que ele foi o maior jogador de beisebol de seu tempo, a maior lenda de Nova York desde Babe Ruth. Com sua capacidade de avaliar *status* — em sua vida, passou do microcosmo ao macrocosmo do mundo social e não há muito que um *maître* precise fazer antes que perceba, pela luz em seus olhos, que ele sente a única e luminosa reverência de um camponês diante de um rei — ela percebe que está jantando com um rei americano, seu primeiro. (Os outros foram apenas reis hollywoodianos.)

Nos sets de filmagem, enquanto as colunas de fofocas trazem notas sobre seu namorado, os assistentes de cena e carpinteiros se mostram cordiais como nunca. Membros da orgulhosa e arrogante hierarquia da classe operária, rudes, cínicos, desdenhosos e habilidosos, eles jamais, como grupo, foram remotamente tão amigáveis. Isso expande seu domínio. Ela já se elevou de aberração a nu secreto dos sonhos nacionais. Agora pode se elevar novamente e ser a rainha da classe operária. Pois a esposa de DiMaggio está além da crítica. Quando ele a visita no set de *O inventor da mocidade*, é feita uma fotografia dele ao lado de Cary Grant, com Marilyn no meio. Quando a foto sai nos jornais, Cary foi cortado. O departamento de publicidade da Fox anuncia o romance público da década. Em Washington, jovens ambiciosos como Jack Kennedy rangem os dentes. “Por que”, ninguém nunca os ouvirá perguntar em voz alta, “jovens senadores trabalhando duro recebem menos atenção nacional que *starlets* de cinema?”

Dentro do estúdio, deve haver, afinal, o relutante reconhecimento de que têm uma espécie de gênio nas mãos. Ela não apenas sobreviverá a seu milhão de calendários como também venderá ingressos para seus filmes lá mesmo nas paredes das barbearias e dos bares. Toda vez que um homem comprar gasolina em um posto e entrar para lavar as mãos, seu torso estará lá, perto do banheiro masculino. Em breve, a história de sua mãe será revelada, mas não a prejudicará — o público está interessado demais no progresso do romance com DiMaggio para querer perdê-la. E ela tira vantagem da situação com toda a desenvoltura de uma ianque de Nova York. Durante muito tempo, recusa-se a admitir que são mais que “amigos”. Nenhuma negação para manter vivo um rumor foi mais calculada que essa. Há mesmo a possibilidade de que seu interesse por DiMaggio tenha surgido exatamente de sua necessidade de ter contraparte para as relações públicas. A história de Mosby sobre o calendário foi telegrafada em 13 de março de 1952, e Zolotow a descreve assistindo a seu primeiro jogo de beisebol em 17 de março, quando DiMaggio atua em alguma exibição especial (visto que está aposentado), um evento que teria de ter ocorrido quase imediatamente após seu primeiro encontro, embora Guiles, cuja cronologia é mais confiável, afirme que só foram apresentados em abril. De qualquer modo, reforça-se a suposição de que tinha um motivo bastante prático para continuar a ver DiMaggio.

*

Sua relação com ela, obviamente, é mais simples de compreender. Se for necessário falar da variedade de sua beleza, então mil fotos não valem uma palavra. Indubitavelmente, quando

está sozinha com ele, ela é nada menos que uma metamorfose em forma de mulher, fria em uma hora e sensível na outra (para dizer o mínimo!), mas também tem uma qualidade que nunca perderá, não completamente, uma espécie de vulnerabilidade que todos que a amam tentarão descrever, uma calma no centro de seu humor, uma quietude animal no coração da timidez, como se seu destino estivesse preso em uma armadilha como um cervo na corda. Em seus melhores momentos, deve ser para ele completamente diferente das outras mulheres, claramente mais necessitada de proteção, pois é tão simples que parece viver sem uma pele psíquica.

Se, nesse ponto, sua personalidade parece ter borbulhado para fora da efervescência de um estilo que, em um parágrafo, a apresenta como absolutamente calculista, apenas para em seguida escrever uma canção sobre seu desamparo (do qual os melhores vislumbres foram capturados em velhos documentários), a resposta é sim, ambas são verdadeiras, e sempre ambas, ela é a alma inteira e dupla de cada ser humano vivo. É como, para utilizar um modelo, se uma mulher ambiciosa e sexual fosse não apenas análoga, em seu ego particular e em sua vida inconsciente, a Madame Bovary, digamos, mas antes uma mulher com duas personalidades, cada uma tão complexa e inconsistente quanto um indivíduo particular. Essa mulher, então, deve ser vista como Madame Bovary e Nana juntas, as duas em uma, cada uma com seu inconsciente separado. É claro que essa personalidade não está seriamente dividida. Um único inconsciente quase poderia servir tanto a Nana quanto a Bovary. É quando Nana e Joana d'Arc existem na mesma carne, ou Boris Karloff e Bing Crosby, que o abismo da insanidade se instala sob a névoa a cada volta do caminho. E aí está Monroe, com fotos de Eleonora Duse e Abraham Lincoln na parede, dupla Monroe, uma, o duro e calculista computador de uma fria e ambiciosa puta (nenhuma outra palavra se aproxima), e outra, aquele animal frágil, um anjo, uma corça em loira e adorável forma humana. Qualquer outro, homem ou mulher, que contivesse personalidades tão opostas dentro de seu corpo seria ferozmente insano. Seu triunfo é a transcendência desses opostos em uma estrela de cinema (ainda que seu trabalho eventualmente seja nosso prazer), mas quão transcendente deve ser sua necessidade por um homem pronto a oferecer devoção e serviço *tanto* para o anjo *quanto* para o computador. Que imenso requerimento para DiMaggio atender. Um herói aposentado, com prematuros e altos propósitos atingidos muito cedo, ele agora é uma lenda sem propósitos. Contudo, ainda não tem quarenta anos e é adulado por todos. Quão natural procurar por um amor no qual possa servir.

Naturalmente, é um pouco vaidoso demais para a prescrição. Mais tarde em seu romance, quando Marilyn está filmando *Torrentes de paixão* e exultante com o fato de ter recebido o papel de protagonista em *Os homens preferem as loiras*, passam alguns dias juntos em Nova York. Zolotow faz uma boa descrição de suas diferenças sociais:

No Shor, os amigos de Joe se sentaram com eles e falaram sobre o campeonato de 1952. Ela estava entediada. Queria ver as novas peças. Queria ir ao Metropolitan Museum e visitar os pontos quentes do jazz, como o de Eddie Condon. Joe não ligava para teatro, música, arte. Seu mundo era o mundo dos esportes, seus camaradas eram homens apaixonados pelo esporte como George Solotaire, homens que viviam em um fechado mundo masculino de *gin rummy*, esportes, apostas, conversas sobre dinheiro, piadas internas.

Esse é um mundo que pode assumir dimensões de risco, em Hemingway, ou de *pathos*, no *Marty* de Paddy Chayefsky. É também um mundo no qual mulheres podem ser mães, irmãs, anjos, gatas, engraçadinhas, queridas, cadelas, problemas ou *dinamite*, mas sempre são vistas à distância, como uma classe à parte. É um mundo de homens cujo hábito fundamental é viver uns com os outros e competir entre si. Esse hábito não é homossexual, mas sim fundamental. Sua raiz frequentemente é tão simples quanto ter crescido em uma família de irmãos ou se dar melhor com o pai que com a mãe — seus dias foram passados com outros homens. Mulheres são um luxo emocional. Naturalmente, como todos os luxos, podem ser alternadamente ignoradas e desejadas, mas seria falso com toda a noção daquele mundo, e tornaria impossível

entender DiMaggio, deixar de ver que o mais alto prêmio em um mundo de homens é levar pelo braço a mais bela mulher disponível e saber que seu coração é leal. Proezas sexuais são mais reverenciadas que qualquer outra habilidade atlética, fora um bom direto de direita. É precisamente porque mulheres são estranhas e difíceis, e não porque são fáceis, que são enormemente respeitadas como troféus. É parte da implícita comédia das relações entre DiMaggio e Monroe o fato de ele esperar que ela entendesse isso. Há uma história, contada em bares de Nova York, sobre um homem muito rude que reverenciava sua esposa, com quem viveu durante vinte anos, ao fim dos quais ela perguntou: “Por que você nunca disse que me amava?” Ele grunhiu e disse: “Eu estou *com* você, não estou?” Mulheres que conseguem viver com tipos assim obviamente compreendem seu código. É como se DiMaggio esperasse que ela entendesse, sem que nenhuma palavra sobre o assunto jamais fosse dita, é claro, que ele não chegou a sua fama no Toots Shor, juntamente com Hemingway e um ou dois jornalistas esportivos e apostadores selecionados, porque era estúpido ou talentoso ou sortudo, mas porque possuía uma arte que exigia grande concentração e a consistente coragem, ao longo dos anos, de enfrentar milhares de bolas rápidas, qualquer uma das quais poderia matá-lo ou aleijá-lo se atingido na cabeça, e, quase tão perigoso quanto, de envolver seu ego no arriscado negócio de, a cada dia de trabalho, ser vaiado ou aplaudido, dependendo de como passava no teste diário da pressão. Embora fosse um ianque de Nova York e, conseqüentemente, estivesse na parte mais alta desse estabelecimento esportivo honrado pelas corporações, pela diocese e pelo Country Club; embora DiMaggio, com suas roupas conservadoras e seu distinto cabelo grisalho estivesse a uma considerável distância do atleta que se levanta pela manhã com a cabeça pesada de ressaca e assoa o nariz para retirar a porcária sexual da noite passada de suas narinas (ato que o leva a não querer dar nenhum beijo de despedida no hálito de alho e uísque da mulher adormecida e suada da noite anterior), e então tropeça na matinal luz do sol com sua camisa branca e sua gravata para assumir seu lugar no café da manhã comunal e se levantar, quando chegar sua vez, assim como outros jogadores e lutadores, para dizer aos garotos da paróquia como viver asseadamente, ou seja, como americanos; embora DiMaggio tenha classe demais para ser parte desse chiqueiro de hipocrisia (é um ianque, e o melhor), tem todo o patriotismo e todo o escrupuloso comportamento social que ainda é requerido dos grandes atletas no início dos anos 1950: sua correção reforça a romântica imagem que deve ter de si mesmo e de seu amor por ela. Sua comunhão com ela, seu presente para ela, é o fato de amá-la. Ele está lá, não está? Certamente será seu defensor em qualquer emergência. Morrerá por ela, se as coisas chegarem a isso. Fundará uma dinastia com ela, se é o que deseja, mas ele não vê seu amor como uma terna piscina de interesses compartilhados e refeições preparadas a dois na cozinha. Na verdade, está mais acostumado que ela a ser o centro das atenções e deve tê-las absorvido em seu corpo na mesma proporção, pois seu corpo foi seu instrumento tanto quanto a anatomia se tornou o instrumento dela; além disso, o corpo de um atleta profissional é parte do capital do time, e inúmeros treinadores passaram anos cuidando dele. Com efeito, um dos associados de Marilyn de que mais gosta é Whitey Snyder, maquiador, que parece uma mistura de Mickey Spillane e um treinador de terceira base. DiMaggio consegue entender e se dar bem com um homem que a ajuda a manter seu profissionalismo em forma. A coisa mais fácil que consegue entender em seu mundo é Snyder falando sobre como prepara seu rosto: “Marilyn sabe truques de maquiagem que ninguém mais conhece. Alguns, não conta nem para mim. Descobriu sozinha. Sabe como maquiar os olhos com lápis e sombra de uma maneira que nenhuma outra atriz consegue reproduzir. Usa um tipo especial de batom; é uma mistura secreta de três cores diferentes. Consigo aquele visual úmido em seus lábios, para quando vai filmar uma cena sexy, passando batom e cobrindo com gloss. O gloss é uma mistura secreta de vaselina e cera.” É como ouvir as dicas de um treinador sobre misturas secretas para criar uma superpomada ou um atleta descrevendo como faz suas próprias bandagens, mas, enfim, DiMaggio não consegue ter o

mesmo respeito pelas pessoas do mundo do cinema que tem por atletas que passaram por testes. Ele descobriu a roda. Elas são pessoas com identidades falsas. Impostoras.

E ela deve estar sofrendo toda a angústia de viver com um homem que a salvará em um naufrágio ou aprenderá a conduzir um time de cães até o Polo Norte (se seu avião cair por lá), mas que fica no sofá vendo TV o dia todo, mal fala com ela, não gosta muito das refeições que prepara, e que mesmo assim fica ressentido quando comem em restaurantes, age como uma solteirona quando se apronta para sair com um vislumbre do busto à mostra e, incrivelmente, em uma pressão insuportável sobre sua mente, quer acabar com sua carreira no cinema! Ela precisa, ah, ela precisa muito. Não de um homem heroico com uma identidade duramente forjada em aço (com ambas as almas unidas em restrições preconceituosas e graça atlética), não; precisa de uma alma dupla, um pouco mais parecida com a sua, um computador com circuitos maiores que os seus, um demônio sedutor disfarçado de anjo. Certamente precisa de algo desse gênero, mas *completamente* devotado a ela. Pois o rumo de sua identidade finalmente foi determinado: é sua carreira, e sua carreira é ela mesma. Nenhum amante pode alterar essa verdade. Seria como se a esposa de Thomas Alva Edison pedisse para que renunciasse a seu laboratório! Ela nunca receberá o que precisa na totalidade de suas necessidades — nunca haverá serviço criativo suficiente para satisfazer seu bom gosto e sua terna espiritualidade —, um homem que possa compreender que gosta de anêmonas, mas não as de um roxo muito forte, um escravo de primorosa doçura que antecipará apetites e os satisfará com arte e surpresa, alguém que — eis o inteiro lamento de uma mulher —, alguém que a levará para *sair*! Em vez disso, tem DiMag, que sai na primeira página do *Daily News* de Nova York toda vez que sorri. DIMAG SORRI!

E assim prossegue seu romance; brigam, fazem as pazes, brigam de novo. Rompem e se amam mais por telefone. Ele estará em Nova York e ela fará um filme. Ele irá a São Francisco e ela, a Nova York. Reunir-se-ão em Los Angeles ou ela visitará seu restaurante em Fisherman's Wharf. Furtivamente, deixarão roupas no apartamento um do outro — e dirão aos jornais que continuam sendo apenas amigos. As coisas caminham assim durante aproximadamente dois anos. Ele quer se casar, mas ela não tem certeza, e então ele vai embora, desgostoso, por algumas semanas, ou se recusa a acompanhá-la a um evento no qual ela certamente deseja sua companhia. Em uma noite de 1953, quando ela recebe um prêmio da revista *Photoplay*, DiMaggio fica tão enfurecido com seu vestido que Sidney Skolsky é obrigado a acompanhá-la ao jantar. Joan Crawford também a censura: "O sexo desempenha parte tremendamente importante na vida de qualquer pessoa", são suas palavras ao colunista Bob Thomas. "As pessoas se interessam por ele, ficam intrigadas. Mas não querem vê-lo ostentado sob seus narizes. Alguém deveria dizer a ela [Monroe] que o público gosta de personalidades femininas provocantes, mas também gosta de saber que, por baixo de tudo, as atrizes são damas."

É a voz de DiMaggio na boca de Crawford? "Acho que a coisa que me atingiu mais duramente", disse Marilyn, dando sua resposta em uma exclusiva a Louella Parsons, "é que veio dela. Sempre a admirei por ser uma mãe tão maravilhosa — por pegar quatro crianças e dar a elas um bom lar. Quem melhor que eu sabe o que isso significa para pequeninos sem lar?"

Ela também está censurando DiMaggio. Ele também está sendo cruel com uma pequenina sem lar. Mesmo assim, será possível que seja o responsável pelo fato de ela nunca ter sido tão atraente quanto nesses anos? Parece estar sendo alimentada com o doce do sexo. Nunca mais em sua carreira parecerá tão sexualmente perfeita quanto em 1953, filmando *Os homens preferem as loiras*, nunca mais — se pudermos examinar um verbo por meio de seu advérbio — será tão comível novamente. É um reflexo de seu sucesso no estúdio ou o segredo de sua vida sexual com DiMaggio, e esse é um segredo que ela não admitirá. Parecerá mais sutil em anos futuros, mais adorável, certamente mais cativante, mais sensível, mais luminosa, mais

afetuosa, mais uma heroína, menos uma puta — mas nunca mais tão próxima de um corpo intumescido pronto a rolar pela beirada do mundo e derrubar seu corpo em uma queda de travesseiros e mel. Se toda essa *kundalini* estiver sendo enviada para um anônimo oceano humano, sua energia sexual fluindo ininterruptamente em um canal unidirecional para as lentes, e nunca para um homem, esse é o mais vívido abuso de *kundalini* em toda a história do Oeste, e de fato a transforma em uma aberração de proporções monumentais. É mais fácil compreendê-la como uma mulher frequentemente desinteressada por sexo em razão da frieza e da concentração exigidas por sua carreira, mas uma mulher que tem alguma experiência sexual, pois tende a adquirir o caráter íntimo de seus amantes, algo de sua expressão. Em seus melhores anos com DiMaggio, sua coordenação física será mais vigorosa e atleticamente ágil que nunca; dança com toda a graça que lhe é exigida em *Os homens preferem as loiras*, toda a graça e toda a vitalidade — é uma estrela de comédias musicais com atitude! Os diamantes são os melhores amigos de uma mulher! Que surpresa! E canta tão bem que Zanuck primeiro acreditará que sua voz fora dublada e depois pensará melhor, com as úlceras queimando o estômago, e decidirá que talvez seja a maior estrela da Fox, e a maior que jamais terão. Sim, está fisicamente resplandecente, e, no entanto, nesses anos seu rosto mostra mais frieza e baixa astúcia do que provavelmente jamais mostrará novamente — é, em parte, o rosto que DiMaggio tem deixado em seu ventre. “Pegue o dinheiro”, diz ele quando ela fala de publicidade, e algo tão duro e vazio quanto um ianque de Nova York pronto para disputar os despojos mostra-se agora em sua expressão.

*

Mesmo assim, está maravilhosa em *Os homens preferem as loiras*. A peça ficou dois anos em cartaz na Broadway, e o papel de Lorelei Lee foi consagrado por Carol Channing. É semelhante a dificuldade que Gertrude Lawrence enfrentou para fazer *Algemas de cristal* depois de Laurette Taylor. Contudo, *Os homens preferem as loiras* se torna o melhor filme de Monroe até então. Chega ao filme parecendo uma campeã e parte como uma — não é inconcebível que DiMaggio tenha incutido nela certo senso de vitória. Embora tenha tido suas primeiras lições de interpretação há apenas seis anos e nunca tenha chegado perto de trabalhar em um palco de Nova York, isso não tem importância diante de seu domínio do cinema. Habita o enquadramento, mesmo quando não está filmando. Assim como certa vez se apropriara da arte da fotografia e pintara a si mesma nas câmeras, agora se apropria da direção. Nesse filme e em *Quanto mais quente melhor*, em menor grau em *O pecado mora ao lado*, *Nunca fui santa* e *Os desajustados*, é como se fosse o diretor oculto. O filme foi determinado pelo tom de sua personalidade, determinado tão intensamente, digamos, quanto Ingmar Bergman deixa seu espírito em cada cena. Mas Bergman, ao menos, tem um espírito que é passível de tal impressão no material; ele vive nos vapores da noite e na hora do lobo; todas as assombradas e acumuladas dores da Escandinávia se juntam para embeber os vampiros de sua psique — é como um vapor espiritual emanado do sinistro personagem que é o próprio filme. Ela, no entanto, é meramente uma beldade em uma comédia, ali com Jane Russell na batalha dos seios (como um colunista com jornalisticuês incurável provavelmente diria), uma jovem atriz se divertindo imensamente em um filme, ou assim parece, e, no entanto, uma espécie de história da comédia musical está sendo escrita, pois sua personalidade se entranha em cada canto do filme, como se ela mesma tivesse escolhido o cenário. É claro que não o fez. Apenas se acomodou ao cenário e aos figurinos. Mas como mergulha na existência desse filme, como convive em harmonia com Jane Russell. Nunca duas mulheres se deram tão bem em um musical. Assim, o filme se eleva sobre seu pretexto, sua história, sua existência como musical, até mesmo sobre sua música, e se torna, em seus melhores momentos, uma obra de magia, embora continue sendo uma bolha cômica sem peso

ou solenidade, outro algodão-doce saído de tudo que é banal no entretenimento. Ela deve ser a primeira personificação do Camp, pois *Os homens preferem as loiras* é um filme perfeito, do modo como os primeiros filmes de Sean Connery/James Bond eram perfeitos. Nesses clássicos do Camp, que chegariam dez anos mais tarde, nenhum ator era sério, nem por um instante, e nenhuma das situações era remotamente verossímil — a arte estava em sustentar a não existência, a contraexistência, sugerindo que a vida não pode ser compreendida pelo olhar de um diretor. Estamos não apenas na vida, mas em seu lado absurdo, e estamos ligados a alguma outra coisa, algo misterioso que partilha da essência do distanciamento. Assim, em *Os homens preferem as loiras*, ela é uma delícia sexual, mas também é o oposto disso, uma voz particularmente fria que parece dizer: “Cavalheiros, perguntem-se o que realmente sou, pois finjo ser sexual e isso pode ser mais interessante que o próprio sexo. Vocês acham que cheguei até vocês vinda de outro lugar?” Poderia até mesmo ser uma visitante que estudara os hábitos dos seres humanos — cruza nossa mente a infeliz suspeita de que, se fosse uma santa ou um demônio, jamais saberíamos.

Em todo caso, é o primeiro filme a permitir que falemos dela como uma grande comedianta, o que significa dizer que suporta uma relação requintadamente leve com os trovões dramáticos do triunfo, do infortúnio, da ganância e do calculismo; também é a primeira artista da dissimulação e dramatiza uma peculiaridade cardinal da existência neste século: a mentira, quando bem personificada, parece oferecer mais controle sobre a existência que a verdade. O factoide finca raízes mais profundas que o fato. O desejo de habitar o interior da dissimulação e, por conseguinte, conhecer a própria relação com o papel (de um modo que os outros não podem) afetará toda a geração dos anos 1960. Correrão para os mutáveis espelhos da dissimulação, que são o acompanhamento natural da promiscuidade sexual. “Transei com uma gata e tanto ontem à noite”, diz o marido para a esposa. “Transou?” “Não, na verdade não transei com ninguém.” Em um mundo no qual todos precisam mentir, a dissimulação se torna uma convenção, um oásis, uma fonte de água na qual dois mentirosos podem descansar por um momento em mútuo reconhecimento da impossibilidade de atingir qualquer realidade do outro lado do crestado deserto. (Nos anos 1970, a América chegaria a ser governada por um presidente que podia, com justiça, afirmar ter redescoberto a dissimulação ao juntar suas mãos em oração quando o armistício foi assinado no Vietnã.)

Mas ela é tão precoce em sua dissimulação, e seu estilo é tão diferente. Talvez seja essa a razão de Zanuck não a levar a sério — ele simplesmente não podia encontrar sua essência sexual, que não lhe parecia palpável, e estava certo: ela pode não ter sido palpável. É tão especial, sugere tanto alguém que está possuído. Até mesmo lembra um médium que tem de realizar um esforço emocional cada vez mais árduo para invocar os espíritos para sua sessão sexual. Assim, para começar a falar de seu primeiro triunfo, é preciso falar também dos primeiros sinais de seu futuro colapso. É em *Os homens preferem as loiras* que começa a se atrasar para as filmagens e a brigar com os diretores. Com o passar do tempo, pode-se mesmo suspeitar que briga com os diretores do mesmo modo com que um médium procura eliminar os convidados muito pesados ou muito hostis em uma sessão, como se pudesse expressar sua própria arte somente depois de neutralizar as forças vitais mais ativas ao seu redor. Na entrevista a Zolotow, disse: “Não acredito que pudesse trilhar o caminho da religião, mas, mesmo assim, acredito em muitas coisas que não podem ser explicadas pela ciência. Sei que me sinto mais forte se as pessoas que estão à minha volta no set me amam, se importam comigo e têm pensamentos positivos a meu respeito. Isso cria uma aura de amor, e minha atuação é melhor.” Em cada filme que fará a partir de agora, se atrasará para o trabalho todos os dias. Em *Quanto mais quente melhor*, seu maior filme, haverá dias em que comparecerá à gravação marcada para as nove horas da manhã às quatro da tarde, e Billy Wilder sofrerá com um espasmo muscular em suas costas durante o filme, enquanto Tony Curtis e Jack Lemmon ficam horas de salto alto e a amaldiçoam, impotentes, pelo atraso. É claro que nada

desperdiçará a maldição de um inimigo mais rapidamente que deixá-lo esperar. Todavia, podemos ir ainda mais longe e presumir que o real motivo de seus atrasos vem de seu instinto de médium que precisa de algum modo utilizar todas aquelas forças físicas, não facilmente disponíveis, mas que, não obstante, é obrigada a recolher para sua arte. O preço é o tributo pago por um médium: insônia, sedativos, temores infundados e a necessidade de uma guarda para o palácio. Mesmo antes de ser uma estrela, tem assistentes — sua preparadora dramática, seu cabeleireiro, seu maquiador —, mais tarde haverá outros, e isso se tornará um estilo de vida. Mesmo antes de ela e DiMaggio terminarem, está próxima de ser a senhora de um conciliábulo.

Nesses anos juntos, DiMaggio tenta realizar um exorcismo que está fadado ao fracasso. Seu projeto é afastá-la dos filmes e encorajá-la a se aposentar e começar uma família. Não é tão impossível quanto parece, pois ainda está saudável o bastante para reconhecer como os filmes a despem de existência enquanto está trabalhando. Pode estar consciente do preço que paga. Toda aquela exuberância na tela está começando a deixá-la vazia, pálida e insone. Assim, há horas em que o ouvirá e horas nas quais ele quase vencerá sua primeira batalha, que é se livrar de Natasha Lytess, com quem antipatizara à primeira vista. A repulsa é mútua. Para Natasha, DiMaggio está interessado em Marilyn somente como ser humano, e não como atriz, e conseqüentemente é um vândalo. Para DiMaggio, Natasha deve parecer mais uma europeia pretensiosa, nervosa e dogmática, que fala somente de arte enquanto tira proveito de seu dinheiro inculto. Não é difícil imaginar a expressão de Natasha quando Marilyn mimetiza a expressão de DiMaggio jogando cartas com George Solotaire, nem o desdém de DiMaggio quando Marilyn lhe conta como Natasha lhe pediu dinheiro para cirurgias que nunca fez.

Quão habilmente Marilyn se divide. Nesse período, é como se tentasse viver nas duas casas de cada desejo contrário. Não apenas divide apartamentos em São Francisco e Nova York com DiMaggio, mas também tem lições de arte dramática em duas escolas opostas. Natasha se tornou indispensável no set e a melhor maneira de exasperar um diretor, pois Marilyn imediatamente busca a aprovação dela sempre que um diretor se declara satisfeito com uma tomada: se Natasha não concorda, insiste em fazer de novo. Poderosa Natasha! Todavia, Marilyn também frequenta a escola de Michael Chekhov e consegue mantê-lo longe de Lytess. Nunca se encontraram. Mantém Stanislavsky e Coquelin em conflito dentro de si. Se ela se inclina para ajeitar uma meia em *O inventor da mocidade* e revela uma perna que poderia pertencer a uma garota de Petty, não é porque nasceu com pernas bonitas, mas porque são delgadas o bastante para serem uma vantagem, e estudou anatomia em Vesalius (e a si mesma no espelho) tempo o bastante para saber como arquear e estender o pé. Desse modo, está confortável diante da câmera naquela escola de Coquelin que clama por um coração ativo e uma mente fria. (Quando um ator chora no palco, também está pronto para modular os soluços e, dessa forma, conduzir a audiência através de *suas próprias* emoções.) Natasha, que foi preparadora dramática em um estúdio, obviamente aprecia tal técnica. Em um set de filmagem, um ator deve produzir resultados rapidamente — custa muito caro se não o faz. Jovens atores, as mascotes no fim da fila da produção, têm de ser capazes de ganhar vida quando ordenado, o que é um modo de dizer que têm de estar a serviço de sua própria vontade, o que sugere que são obrigados a ser dissimulados em todas as suas relações, com exceção da ligação entre sua personalidade e sua vontade. Posto que um ator usualmente reconhece que deseja se tornar ator mais ou menos quando se torna vagamente consciente de que tem apenas um pequeno senso de identidade, ou seja, que, se fosse filósofo, não poderia postular uma condição como a identidade, a escola de Coquelin oferece recompensas rápidas para tal necessidade psicológica, embora aprofunde a inquietação do ator. Sutilmente, a técnica o encoraja a se tornar mais habilmente dissimulado. Em jargão psicanalítico, pode-se dizer que atores treinados na escola de Coquelin encontrarão *suporte* para sua personalidade

em tais técnicas: aprenderão a construir uma armadura para conter a ausência de forma de sua psique (e, presumivelmente, até mesmo a vencer batalhas com essa armadura e, com isso, ganhar identidade). Atores do Método irão *act out*: essa técnica é concebida, como a própria psicanálise, para liberar a lava emocional e, desse modo, permitir que o ator se familiarize com suas profundezas e então as possua o bastante para se tornar possuído por seu papel. É uma troca mágica. Podemos pensar em Marlon Brando em *Um bonde chamado desejo*. Ser possuído por um papel é *satori* para um ator porque a identidade só pode ser percebida como inteira enquanto se vive o papel. Logo, atores, particularmente atores incultos, tendem a preferir o Método. É mais excitante, mais satisfatório quando funciona, e até certo ponto dispensa a necessidade de treinamento em etiqueta, sotaque, movimento, voz e dicção, do mesmo modo que o expressionismo abstrato pode tentar ignorar a técnica de pintura a óleo.

Evidentemente, a maior virtude do Método também se torna sua fraqueza. Atores sob tal condicionamento têm maior dificuldade de interpretar papéis vazios, pois não se pode ser possuído por um que não tem vida interior. Não há espírito para emergir de um estado de ânimo e entrar em você. Quanto pior o papel, maior a necessidade de um estilo externo para projetar. Não admira que atores odeiem papéis ruins e venerem bons dramaturgos. Um ator só desperdiça energia em um papel ruim — não pode ser reembolsado pela descoberta de novos lados de si mesmo enquanto o desempenha. Em vez disso, deve consumir seu pequeno tesouro de identidade e macular seu estilo duramente adquirido ao dar charme a linhas que sequer começam a sondar sua personalidade. Viver com o papel errado é como viver com o parceiro errado e ter de fazer amor todas as noites. Não é difícil imaginar quão atormentadora se tornou para Marilyn a questão de seu treinamento. Ela precisa muito de Natasha, que é sensível ao que Marilyn precisa fazer no set para obter resultados, mas Natasha também é leal demais às exigências de um roteiro ruim. O crescente instinto de Marilyn lhe diz para trabalhar com o Método. Em uma entrevista à *Redbook* anos depois, conta como foi interpretar Cordélia para o *Lear* de Chekhov:

Fiquei fora da sala por sete segundos. Quando voltei, *vi um rei diante de mim*. Chekhov fez isso sem mudar de roupa ou se maquiar ou mesmo se levantar da cadeira. Nunca vi nada acontecer tão rapidamente em minha vida. [...] Tão pouco foi feito em tão pouco tempo que eu realmente me tornei Cordélia.

Segundo ela, quando a cena terminou, Chekhov bateu com o punho na mesa. “Eles não sabem o que estão fazendo com você!”, gritou contra aquela Hollywood que se recusava a ver seu potencial.

Não há razão para a história não ser um factóide — exceto que possui o talento para interpretar Cordélia. Como um médico que não é mais que seu paciente, ela não é mais que seus arredores. É claro que tampouco é menos: já deve saber de sua habilidade para se elevar a grandes papéis em um elenco de grandes atores. E também é perfeitamente capaz, com um talento realmente democrático, de aborrecer Chekhov com seus atrasos tanto quanto aborrecerá os outros. Uma vez, quando ele lhe disse que ia desistir das aulas porque estava arruinando sua agenda, ela enviou uma nota em resposta:

Prezado Sr. Chekhov,

Por favor, não desista de mim ainda — eu sei (e quão dolorosamente) que estou testando os limites de sua paciência.

Preciso desesperadamente de seu trabalho e de sua amizade. Telefonarei em breve.

Amor,

Marilyn Monroe

Desse modo, enquanto Joe DiMaggio tenta livrá-la de Natasha Lytess para afastá-la da atuação, ela pesquisa sua profissão mais profundamente. Por sugestão da Sra. Chekhov, chega a ter aulas de mímica por um tempo. Todavia, posto que tudo precisa estar em conflito em sua vida, também é particularmente exibicionista na publicidade desses anos. Rara é a semana em que não recebe um prêmio factoidal: “A garota que descongelará o Alasca” ou a escolhida pelo

Corpo Médico da 7ª Divisão como “A garota que gostaríamos de examinar”. Depois de *Torrentes de paixão*, vai ao concurso de Miss América em Atlantic City e se deixa fotografar com cada uma das 48 candidatas. Então as fotos são enviadas para os jornais de cada um dos 48 estados. Sob medida: “Miss Dakota do Norte com Marilyn Monroe. Marilyn em breve estrelará *O inventor da mocidade* com Cary Grant.” Posa com quatro mulheres uniformizadas, WAC (Corpo Feminino do Exército), WAVE (Serviço Voluntário Emergencial), WAF (Mulheres da Força Aérea) e SPAR (Mulheres da Reserva da Guarda Costeira), e usa um decote quilométrico entre as discretas (e eletrizadas) damas de uniforme. “Espero que ninguém tente espetar um alfinete nesses balões”, pode ser o pensamento em seu amplo sorriso. Um oficial tenta abafar a foto. Naturalmente, todo jornal do país corre para publicá-la. DiMaggio odeia tudo isso. Indubitavelmente está surgindo entre seus amigos a sugestão de que não sabe controlar sua garota. É como se ela não pudesse se controlar quando a situação envolve publicidade. Um fragmento puro de sua personalidade assume o poder e vence todas as suas tentativas de ser levada a sério. Em Camp Pendleton, para onde vai a fim de entreter os fuzileiros (e ajudar a convencer o estúdio de que pode cantar e dançar bem o bastante para fazer Lorelei Lee), fica em pé, em toda sua pele escassamente vestida, diante de 10 mil homens reunidos e diz: “Não sei por que vocês ficam tão excitados com garotas de suéter. Tire esse suéter e o que resta?” O demônio da publicidade em sua mente deve rir dos 10 mil fuzileiros e 10 milhões de homens imaginando um bando de garotas com seus suéteres levantados, seios nus e empinados, digo, opa! É uma encenqueira em sua pressa para conseguir o macaco dourado no fim da trilha pela selva, e chega a dizer, quando ela e Jane Russell são convidadas a pressionar pés e mãos no cimento fresco do Grauman’s Chinese — lembranças de Valentino —, que deveriam registrar seus peitos e traseiros naquele cimento. É irônico ter antecipado a liberação feminina, mas não há liberação no ar — e provavelmente fica desapontada quando a sugestão é recusada.

Não obstante todo esse poder, que já lhe permite passar através de uma multidão como um cometa de carisma, mostra-se pequena, alquebrada e inábil quando encontra atores com quem trabalhará e só sabe apelar a eles com sua vulnerabilidade ou desarmá-los com sua falta de presença, sua incerteza, sua necessidade de ser cuidada. Assim seduzirá Robert Ryan, Barbara Stanwyck e Paul Douglas em *Só a mulher peca*, até a ocasião em que Douglas gritará: “Aquela cadela loira está ficando com toda a publicidade.” Assim se colocará à mercê de Jane Russell, que terminará por adorá-la (e lhe entregar o filme). Assim se confiará a Betty Grable e Lauren Bacall em *Como agarrar um milionário*, e Grable, que nesse filme será deposta como primeira loira da Fox, mesmo assim se sentirá impelida a cuidar dela. É a corça na clareira da floresta e os caçadores baixam seus rifles. Não é necessariamente falsa. É como um lutador que ganhou o título com apenas algumas lutas. Seus modos são gentis e deferentes. Ele não sabe como venceu ou quem pode derrubá-lo com um soco. Não tem experiência com o topo. Até o garoto que traz os sanduíches parece ameaçador.

Mas essa analogia é muito limitada. Antes, é como se toda sua raiva e ambição pudessem ser utilizadas na publicidade e todo seu charme adquirisse curiosos poderes quando interpreta um roteiro, mas não tivesse desenvolvido nenhuma habilidade ao falar com outros atores ou participar do teatral jogo de descobrir que ator dominará o outro.

De fato, entrega as cartas antes mesmo de o jogo começar. Sabe tanto a respeito da estratégia de uma carreira, mas quase nada sobre as táticas da conversa casual. É uma feiticeira, não um lutador, e vence mais quando perde (assim como as nádegas de uma feiticeira, uma vez possuídas, possuirão o sodomita). Mas é distraída demais até mesmo para obedecer à lógica formal da conversa casual. “Quantos anos você tem, Stevie?”, pergunta ao filho de Lauren Bacall, que está brincando no set.

— Quatro.

— Nossa, você é tão grande para a sua idade. Achei que você tinha dois ou três.

Voltemos àquele momento em que Della pode ter chegado perto de estrangulá-la. É como se a criança tivesse sido deixada metade em vida, metade nos poderes especiais da morte. Contamos de trás para a frente enquanto caminhamos para o esquecimento.

Zolotow faz uma descrição dela nessa época que captura a quase monárquica fenomenologia de sua vida. Como a Fox filmou *Como agarrar um milionário* em meio a trepidações financeiras — será que uma comédia leve caberá confortavelmente em sua nova e enorme tela CinemaScope? —, o filme, que dá todos os sinais de se tornar um sucesso, origina planos para um grande lançamento mundial no Wilshire Boulevard. DiMaggio não irá. Ela quer ser uma atriz séria, diz ele. Mesmo assim, corre para se prostituir no circo de uma *première*. Skolsky não pode ir. Vai sozinha. Zolotow descreve um dia que começa com Marilyn enjoada porque tenta beber suco de laranja com pó de gelatina. Então dirige até seu camarim no estúdio, onde trabalharão para torná-la “toda platina e branco esta noite”.

Gladys fez um permanente no cabelo de Marilyn. Então o descoloriu, pintou e escovou. [...] Pintou suas unhas com esmalte platinado. Sua sandália, seu vestido, suas longas luvas brancas chegam do departamento de figurino, junto com duas assistentes. Um mensageiro entrega uma caixa com brincos de diamante. Suas peles chegaram esta manhã [...]. À exceção da estola branca de raposa e do regalo, e de suas calcinhas, tudo que vestia pertencia ao estúdio [...].

Roy Craft aparece correndo para beijá-la na bochecha, desejar boa sorte e dizer que a cidade de Monroe, Nova York, mudou seu nome por um dia para Marilyn Monroe, Nova York. Chegam telegramas. Telefonemas de amigos, semiamigos, pseudoamigos. Joe finalmente liga de Nova York. Diz que sente sua falta. Que a ama. Espera que ela entenda. Está rezando por ela. Seu coração está com ela. Sente muito por não estarem juntos. Ela diz com amargura: “Mande lembranças a Georgie Solotaire.”

“Whitey” Snyder começa a modificar seu rosto, empoando seus ombros, delineando seus olhos, aplicando muito gloss em seus lábios. As assistentes de figurino a ajudam a vestir o longo sem alças.

Sem se deixar intimidar pelo pronunciamento de Joan Crawford, Marilyn escolhera um vestido de renda branca forrado com crepe da China e bordado com centenas de lantejoulas. Tinha cintura alta e se curvava reveladoramente sob os seios. Uma longa cauda de veludo branco se estendia desde o cinto dourado. As longas luvas cobriam toda a extensão de seus braços. A estola é colocada em volta de seus ombros. Ela põe a mão direita sob o regalo e, com a esquerda, soergue a cauda enquanto caminha até a limusine do estúdio, que está a sua espera.

Eram sete e quinze. Foram necessários seis horas e vinte minutos.

Do lado de fora do Fox-Wilshire, por cinco quarteirões em ambas as direções, o tráfego estava sendo desviado. Milhares de pessoas estavam sentadas em arquibancadas ou empurrando as linhas da polícia em frente aos cavaletes de madeira. Ela se senta na beirada do banco para não amassar o vestido — estaria mais feliz sentada ereta em uma carruagem. Quando a veem, os gritos da multidão se elevam na noite até os holofotes e reverberam através da rua. “Marilyn... Marilyn”. Flashes no lobby, microfones, câmeras de TV.

Fora convidada para vários jantares após a *première*, mas estava cansada. A limusine a levou de volta até o estúdio — agora quase deserto. Uma figurinista esperava no camarim M. Era quase meia-noite e hora de acabar com o baile de máscaras. Saem as luvas, os brincos, os sapatos, o longo. Sai o rosto falso, apagado pelo creme gelado e pelos lenços de papel [...]. Vestiu as calças, a camiseta e o mocassim. Guardou o regalo e a estola em suas caixas, carregou as caixas até o carro e as jogou no banco de trás. Sentia-se fatigada, mas não com sono. Uma inquietude a dominava. Dirigiu à beira-mar, percorrendo a rodovia por muito tempo. Quando chegou em casa, bebeu um copo de suco de laranja misturado com gelatina e tomou três comprimidos de Seconal.

“Naquela noite”, conclui Zolotow, “ela era a mulher mais famosa de Hollywood.” E não podia dormir. Não podia dormir quando venceu. Anos mais tarde, também seria incapaz de dormir quando perdesse.

6.

SENHORA MONROE

Durante todo esse tempo, está brigando com o estúdio. Quer mais dinheiro e o direito de escolher roteiros e diretores. Eles recusam. No fim de 1953, *Torrentes de paixão*, *Os homens preferem as loiras* e *Como agarrar um milionário* haviam faturado 25 milhões de dólares para a Fox, mais do que qualquer outra estrela de cinema arrecadara para um estúdio nesses doze meses. Mas ela não chega a receber 11 mil dólares por semana (trabalhando com Jane Russell, que ganha 100 mil dólares pelo mesmo filme) e precisa brigar para conseguir um camarim decente. Os executivos acham que Marilyn é mimada. “Lembre-se de que você não é uma estrela.”

Tem um de seus melhores momentos: “Bem, cavalheiros, o que quer que eu seja, o filme se chama *Os homens preferem as loiras*, e eu sou a loira.”

Em retrospecto, parece que poderiam renegociar seu contrato ou adoçar a escolha dos filmes. Seu ressentimento já se mostra na forma de lentidão nas filmagens e custará centenas de milhares de dólares ao estúdio, talvez mesmo milhões, mas não podem ser conciliadores, pois ela está atacando a fundação do sistema do estúdio, e essa base foi construída em décadas de desperdício consolidado. No início dos anos 1950, estúdios ainda são fábricas com companhias inteiras de atores contratados e departamentos inchados tentando crescer ainda mais. Como os gastos do governo, o sistema parece funcionar em épocas de crescimento, mas a televisão já causou seu primeiro dano ao reduzir o número de pessoas nos cinemas. A solução será encontrada em menos cinemas, filmes melhores e ingressos mais caros; nesse momento, porém, os estúdios ainda estão engrenados na produção de cinquenta filmes por ano para as cadeias de exibidores — embora estas estejam prestes a se separar das companhias de produção, intensificando a crise. Quando isso finalmente acontece, metade dos executivos do estúdio é obrigada a se aposentar. Isso será mais tarde, contudo. Ela é prematura. Contraria o sistema justo quando a ansiedade está no auge.

Em tempos como esse, os executivos procuram fazer propaganda dos aspectos mais espetaculares de seu sistema, ou seja, os mais lucrativos. Ela é o aspecto mais espetacular. Com um custo em salário de 50 mil dólares por ano, trouxe de volta 25 milhões, um retorno de quinhentos para um. Essa é uma estatística para se mostrar ao conselho diretor. É praticamente a única. O custo de cada filme aumenta em 50% para cobrir as despesas gerais, e centenas de atores com contratos de opções de sete anos passaram pelo moinho do estúdio sem nunca ajudar a faturar um dólar. É um procedimento econômico que penaliza os atores por seu sucesso e exige obediência aos filmes medíocres. O ator contratado faz parte de um corpo de escravos, um enchimento estético para rechear a salsicha do produto, um bocado perdido na exploração de Zanuck do apetite americano por merda. Embora seja uma óbvia fonte de desperdício, é um sistema que conseguiu sobreviver por décadas, em função das recompensas psicológicas que oferece aos executivos. Sua queda será acelerada se renegociarem seu contrato. Cada ator contratado de valor rapidamente exigirá um aumento.

Assim, resistem e dobram a resistência quando se trata de sua escolha de filmes. Em algum lugar nas raízes de sua consciência, cada executivo de estúdio deve ter um vislumbre do campo de concentração em que encarcera os atores (cujas almas morrem lentamente de desnutrição em roteiros sem sentido). Dessa forma, também sabe que, se os atores começarem a escolher roteiros, o sistema do estúdio morrerá e os executivos ficarão à beira da morte. Afinal, devotaram suas vidas a ganhar dinheiro com produções sem sentido. Quão grave será seu crime moral perante a eternidade — pergunta sua consciência — se for possível ganhar dinheiro com *bons* filmes?

Recorrem, portanto, ao reflexo social do sistema escravagista: a punição. Envia-na rio acima para o noroeste do Canadá. Ela está em um “filme Z de caubói” — sua concisa descrição de *O rio das almas perdidas*. Será a única mulher e, cercada por fortes atores (que presumivelmente quebrarão sua espinha dorsal), também terá de lidar com um ator infantil (que roubará as cenas) e um diretor (Otto Preminger) famoso por moer os ossos dos atores (espinha dorsal e tudo) nas mandíbulas de sua legendaria raiva. Talvez assustada, pede a DiMaggio que a acompanhe — podem tirar férias em Banff —, mas, previsivelmente, brigam antes de sua partida e fica sozinha, à exceção de Natasha Lytess, até que DiMaggio responde a seu pedido de socorro — ela rompera um ligamento em um acidente de balsa e não confiava no médico local. DiMaggio chega com um bom médico. Esse é o caminho mais seguro para o coração de uma mulher e contrasta com tudo o mais nessa situação em rápida deterioração. Lytess, em guerra com Whitey Snyder (que simpatiza com o desejo de DiMaggio de afastá-la dos filmes), diz a Marilyn que precisa escolher entre os dois. Por sua vez, Preminger descobre que seu ator infantil perdeu a autoconfiança após uma conversa com Lytess (que lhe disse que atores infantis perdem seu talento “a menos que tenham aulas e aprendam a usar seus instrumentos”). Ela é proibida de entrar no set por Preminger, que lhe diz, com seu sotaque alemão: “*apenas* desapareça”. Marilyn nada diz, mas obviamente entra em contato com Zanuck, que intercede por temer que abandone a produção. Lytess é reintegrada. De algum modo, o filme é finalizado. Este é o forte de Preminger: finalizar. É claro que esse é o filme mais desanimador que Marilyn jamais protagonizou e deve ser o pior da carreira de Preminger. Como resultado — sem dúvida estremecendo com o *fade out* de suas sapatilhas de dança vermelhas caídas na poeira —, sente-se mais próxima de DiMaggio e se aproximará ainda mais com a súbita morte do irmão dele, que se afoga em um acidente de pesca. Ela promete se casar e marca a data, mas rapidamente começa a adiar, pois conheceu um homem que abriu sua mente para a possibilidade de começar sua própria companhia de produção.

DiMaggio é como o herói de uma farsa. Sempre que está perto de conseguir seu objetivo, as forças do enredo convergem e o destroem. Embora haja algo quase cômico em suas esperanças de afastá-la da carreira de atriz, o desejo é menos ridículo se assumirmos que o tema do suicídio estava sempre presente. Ele deve ver a atuação como um perigo e se sente mais próximo do sucesso depois de *O rio das almas perdidas*. Pela primeira vez desde que se tornou uma estrela, ela foi presa na armadilha de um roteiro, passou por uma espécie de morte criativa e foi obrigada a reconhecer que o estúdio é poderoso o bastante para fazer isso novamente, e fará. Precisa considerar a possibilidade de se aposentar enquanto ainda está vencendo. Todavia, algumas semanas depois conhece Milton Greene, enviado pela *Look* para fazer uma matéria de capa com ela. É o mais comentado fotógrafo de moda de Nova York, seu bom gosto é legendário, seu humor é doce como a brisa do mar em um dia abafado. “Você ainda é um garoto”, diz Marilyn, surpresa, quando o encontra.

Ele sorri de volta. “Você ainda é uma garota.” Após uma hora, gosta dele como de um velho amigo.

Na próxima hora, falam sobre cinema. Embora DiMaggio finalmente esteja perto de afastar Marilyn de seus ogros profissionais, um profeta acabou de chegar, um homem do mundo da moda que lhe dá a doce convicção de que também é chique. DiMaggio agora será capaz de

concretizar o casamento, mas não de fazê-la renunciar a sua carreira. De fato, ela se casará com ele como seu último trunfo em um jogo publicitário de altas apostas com o estúdio; decide se casar somente depois de a Fox suspendê-la por se recusar a fazer *Pink tights*, um filme que considera tão ruim quanto *O rio das almas perdidas*. [Nota do Editor: originalmente *The girl in pink tights*, adaptação de *Coney Island*, de 1943, *Pink tights* — algo como “meias rosa-choque” — nunca chegou a ser filmado.] Na verdade, faz o possível para enfiar uma estaca no coração raivoso de cada executivo do estúdio — para a imprensa, confessa que “corou até os ossos” ao pensar em interpretar “uma professora rebolando em uma dança barata”. Mesmo assim, o estúdio é obrigado a cancelar a suspensão. Como presente de casamento! A noiva de Joe DiMaggio dificilmente pode ser mantida rebolando. Deliciada com seu sucesso no jogo com o estúdio, desaparece com DiMag por algumas semanas em um refúgio coberto de neve para além de Palm Springs. Torçamos para que ele tenha tido uma lua de mel, pois muito em breve começará novamente a viver em uma farsa e será obrigado a suportar um ladrão de noivas: há razão para acreditar que ela ainda é assombrada pelo fantasma da velha paixão por Arthur Miller.

Podemos nos perguntar se falou com Joe a respeito. Anos atrás, antes mesmo de conhecer DiMaggio, fora apresentada a Miller no set de filmagem de *Sempre jovem*, logo após a morte de Johnny Hyde, em dezembro de 1950, e o vira novamente em uma festa na casa de Charles Feldman menos de uma semana depois. Na época, correu para casa para contar suas reações a Natasha Lytess, com quem vivia: “Foi como correr contra uma árvore!”, disse sobre Miller. “Sabe, como uma bebida fria quando você está com febre. Está vendo meu dedo, esse dedo do pé? Bom, ele se sentou e segurou meu dedo e nos olhamos nos olhos durante quase toda a noite.”

Mais tarde naquela semana, de volta a Nova York, Miller lhe enviou uma carta. “Enfeite-os com a imagem que querem, mas espero, e quase rezo” — ele é marxista, afinal de contas —, “que você não se machuque nesse jogo e nunca mude.”

Houve mais correspondências e telefonemas. Diz a Natasha que está apaixonada. Talvez tenham tido um caso em 1951 — podemos presumir que a conhecemos bem o bastante para achar que não. Ela não precisaria de um caso para conceber seu amor por Miller, e o fato de que sua esposa ajudara a sustentá-lo durante todos os anos em que não tivera sucesso colocava mais uma grave responsabilidade sobre as costas de um homem ordeiro. Miller, já com vinte anos durante a Depressão, tinha uma personalidade que falava da habilidade de suportar anos de penúria e, desse modo, provavelmente se sentiu confortável em não ter mais que um gosto de Marilyn em 1951, antes de se retirar para sonhar com ela.

É claro que não se pode dizer que não a encorajou. Durante aquela conversa na qual segurou seu dedo do pé (o que deve ter sido uma experiência mais absoluta para ela que cinquenta fornicações), confessou a Miller que queria alguém para admirar, e ele recomendou Abraham Lincoln, completamente inconsciente, é claro, de qualquer semelhança entre os dois. “Carl Sandburg”, sugere em sua carta, “escreveu uma magnífica biografia.” Não, Miller pode ter tido uma vida reservada, comparada com a de outros dramaturgos, mas devia gostar do fato de essa jovem *starlet* estar atraída por ele. Deve ter sido como um sopro de perfume em uma cela de prisão. E ela, por sua vez, devia realizar a equação completa de grandeza literária para Arthur Miller. Como qualquer peça poderia tê-la tocado mais que *A morte do caixeiro-viajante*? Ela também era uma caixeira — provavelmente não existe um único nervo em sua inteligência que não tenha respondido completamente às linhas “Longe, lá fora, viajando com um sorriso e um par de sapatos brilhantes. E quando eles começam a não sorrir de volta, é um terremoto. E então você tem um par de manchas em seu chapéu, e está acabado”. Ele escrevera a história psicológica de sua vida no papel de Willy Loman, que lhe mostrava que era preciso passar cada momento da existência sustentando a própria identidade e, no momento em que fraquejasse, você estava acabado. Posto que um bom ator sempre se casa

com um bom papel como maneira de escapar do círculo narcisista, é natural reverenciar um bom dramaturgo. Assim como Deus, o dramaturgo pode fabricar um parceiro magnífico — um personagem no qual é possível descansar da busca por identidade. Ela deve ter confessado a Miller todo o doce sofrimento de perder um amor ideal e um homem ideal, e agora podia usar a memória como um aroma para rebater o impacto direto de DiMaggio. Ela deve ter sugerido que Joe D. podia preencher tudo nela, exceto o solitário cimo de sua mente. Outros homens estavam lá para pensar sobre eles. Guiles relata um encontro entre DiMaggio e Fred Karger depois do seu divórcio de Marilyn, e, quando os dois homens acham difícil conversar, Karger se senta ao piano. DiMaggio ouve, reflete, talvez pense sobre a descrição de Marilyn de seu amor não correspondido por Karger e levanta dois braços poderosos. Com “melancolia operística”, DiMaggio anuncia: “Essas mãos! Só servem para rebater a bola com um bastão.” É claro que esse dificilmente é um momento característico (e, uma vez que a irmã, Mary Karger, amiga íntima de Marilyn, também estava lá, podemos nos perguntar se DiMaggio não pretende que a história chegue até Marilyn e a comova). Ele, afinal, tampouco é destituído de exibicionismo. Embora Joe seja um homem que se veste conservadoramente para jantar, também tem um armário cheio de roupas esportivas no qual o vermelho predomina. Suas mãos agora também são boas para bater em bolas de golfe. O golfe se tornou sua principal ocupação na vida, além de ser anfitrião de seu restaurante. De fato, enquanto moram em São Francisco, mais ou menos na metade dos nove meses que passará casada com ele, ficará muitas noites nos fundos do restaurante. É tentador imaginá-la sozinha, usando um lenço e pintando as unhas enquanto espera pelo marido, mas o fato é que ela atrai multidões. De todo modo, o espectro de um futuro como entediada mulher de dono de restaurante deve visitá-la.

Isso será mais tarde, contudo. Seu casamento começa como uma exibição de trabalho publicitário. Depois da lua de mel, voltam para São Francisco e vivem em uma próspera casa pertencente à família de DiMaggio. A irmã de Joe, Marie, cozinha e cuida da casa. Quase imediatamente, viajam para o Japão. DiMaggio mistura negócios e viagem romântica, pois está indo para um tour de beisebol com seu antigo treinador, “Lefty” O’Doul. Em sua cabeça, o cenário do casamento exige que o noivo seja o centro das atenções. Ele não tem chance. Desde o dia do casamento, ela se tornou a protagonista desse grande filme americano exibido em capítulos todos os dias nos jornais mundiais. Até o funeral de Jack Kennedy e a emergência de Jackie Kennedy, nenhuma mulher ocupará lugar tão central na vida americana novamente. Descem do avião em Honolulu e são cercados por uma multidão. “Milhares de havaianos correram para a pista [...]. Mechas de seu cabelo chegaram a ser arrancadas.” Levados em comboio até a sala de espera do aeroporto, ouvem a promessa de que as coisas no Japão serão mais civilizadas. São piores. Há um estouro da multidão em volta do avião e um percurso de oito quilômetros em um conversível aberto até o centro de Tóquio, com japoneses se empurrando nas ruas para gritar “monchan”. Ela é mais “monchan” que qualquer outra pessoa no Oriente desde Shirley Temple.

Multidões cercam seu hotel. Precisa se esgueirar para fora do hotel a fim de conhecer pontos turísticos ou visitar o teatro kabuki. Pela manhã, pode ver DiMaggio ensinando beisebol com O’Doul; à noite, pode estudar os dois homens jogando sinuca no salão de jogos. “Não importa onde eu tenha ido ou por que tenha ido até lá, nunca consegui ver nada”, dirá em breve por meio de Ben Hecht.

Em um coquetel em Tóquio, no qual altos oficiais do Exército são apresentados ao casal DiMaggio, é convidada a fazer uma breve viagem até a Coreia para entreter as tropas americanas. DiMaggio tem a infeliz escolha entre acompanhá-la como lacaio — pode sorrir para as tropas — ou ficar em Tóquio para fazer seu trabalho e sofrer com sua ausência. Escolhe o segundo curso e ela vai para Seul, onde pega um helicóptero para trás das linhas de frente, onde a Primeira Divisão de Fuzileiros aguarda o fim do inverno em uma colina. Pede ao piloto que voe baixo sobre os soldados reunidos e, com um aviador segurando seus pés,

inclina-se para fora do helicóptero, não, *pendura-se* para fora para acenar e jogar beijos, todo o tempo pedindo ao piloto que dê mais uma volta sobre as tropas. É sua aparição pública mais forte desde que caminhou as seis quadras do estúdio em um *négligé*, e naturalmente leva os fuzileiros a quebrarem a formação e se amontoarem em volta do heliporto. Quando aterrissa, vê as placas de sinalização: DIRIJA COM CUIDADO — VOCÊ PODE SALVAR A VIDA DE MARILYN MONROE. É o sonho de qualquer jornalista: G. I. Joe encontra a boneca mais deslumbrante da América. Oficiais e soldados disputam sua presença nos refeitórios e ela canta para eles em trajes de gala:

Marilyn mudou de uma camisa verde-oliva e calças justas para um igualmente justo vestido de lantejoulas cor de ameixa, tão decotado que expunha muito de seu busto ao vento gelado. Usava bijuterias de strass, para combinar com sua primeira canção: “Os diamantes são os melhores amigos de uma mulher.” Sua voz era pequena e sempre fora amplificada [...] agora tinha um microfone comum. No meio do show, parou de cantar e caminhou até um soldado prestes a bater uma foto [...]. Gentilmente, retirou a capa da lente da câmera dizendo: “Querido, você se esqueceu de tirar.”

Milhares de soldados a ovacionam. Um documentário a mostra tremendo no ar frio de uma escura tarde de inverno, o peito exposto e o cabelo loiro esvoaçando, assim como seus braços. Flerta e remexe os ombros em uma rápida dança de cabaré, causando um automático gemido nas tropas, canta e treme, e mesmo assim é como nenhum outro entretenimento. “Eu juro”, diz ao se recordar, “que me sentia bem.” É seguidora do ditado de Hemingway segundo o qual qualquer coisa que faça você se sentir bem é boa. Durante essa hora de sua vida, não precisa de ninguém para admirar. “Acho que nunca senti que tinha efeito sobre as pessoas até chegar à Coreia”, dirá anos depois. Está bonita. Está feliz. Nunca mais parecerá tão imensamente feliz em qualquer outra época. E canta “Do it again” [“Faça de novo”] com a voz tão carregada de insinuação que o Exército pede que não a cante novamente em outras bases. Está feliz demais para recusar.

Na festa de despedida no aeroporto, diz aos oficiais e soldados reunidos: “Essa foi a melhor coisa que já me aconteceu. Só gostaria de ter conhecido melhor os garotos, todos eles. Venham nos visitar em São Francisco.” Uma grande risada e está no avião com uma febre de quarenta graus em razão de todas as promessas sexuais enviadas através do vento invernal por homens que jamais veria novamente. Fica doente durante quatro dias no Japão. Novamente, DiMaggio é sua enfermeira. Que doce convalescença. Atores adoram mudanças extremas ao redor de si.

*

Guerreira voltando da guerra, se vê forçada ao tédio em São Francisco. Existe um limite para quanto tempo pode ficar no restaurante de DiMaggio, sorrir para a família dele, passear em seu iate — chamado de *O veleiro ianque*, em homenagem a ele — ou tentar ser uma boa madrasta para seu filho de doze anos, que, por falar nisso, está longe, em um colégio interno. Começam a brigar. Mais tarde, depois de se divorciar, contará feias histórias que rapidamente serão exageradas, de modo que Lee Strasberg, por exemplo, terá a impressão de que ele é um brutamontes que, em um acesso de raiva, quebrou seu pulso. A história, depois de reduzida por Arthur Miller, torna-se um episódio no qual o jogador, furioso com algo que ela dissera, fecha uma maleta com toda a força, e a mão de Marilyn acidentalmente fica presa e é ferida. O que quer que esteja acontecendo, assassinato ou tédio, ela deve ter ficado com medo de perder algo interessante. Assim, volta aos filmes e aceita um papel em *O mundo da fantasia*. O roteiro é patentemente inferior a *Pink tights*, e, em vez de contracenar com Frank Sinatra, terá Donald O'Connor como galã. Quando usa salto alto, O'Connor parece quinze centímetros mais baixo. Pior ainda, Ethel Merman está no filme. Dificilmente pode competir com Merman quando se trata de cantar. Dan Dailey, velho especialista dos tempos de *O que pode um beijo*,

está acostumado a dançar maravilhosamente em roteiros atrozes. Também há Johnny Ray, no auge da glória. Ela se sente como um amador entre veteranos e fica envergonhada com a velocidade com que aprendem os passos de dança. Está fora de prática e não faz um filme há oito meses; de fato, só faz esse como parte de um acordo para conseguir *O pecado mora ao lado*. E na casa que alugou com DiMaggio em Beverly Hills, não há paz nem vida familiar. Chega exausta do estúdio, e comem fora todas as noites. Sombriamente. Ela perdeu algum respeito por ele. DiMaggio foi convidado para se unir a uma companhia de investimentos por um executivo que sugeriu que “poderia ser útil que Marilyn aparecesse em certas ações planejadas pela nova companhia — reuniões de vendas, convenções e possivelmente reuniões de acionistas”. DiMaggio, aparentemente, não disse não. Estivera tentando afastá-la das sanguessugas e dos impostores! Mas não negara imediatamente! Leon Shamroy, o operador de câmera que fizera o primeiro teste de cena de Marilyn oito anos antes, vê os DiMaggio certa noite em um badalado restaurante chinês. Não dizem uma palavra durante a refeição.

Ela também se tornou uma deplorável dona de casa. Há tubos de pasta de dente abertos, roupas pelo chão, água correndo na pia, lâmpadas queimadas — mas não é nada perto do desleixo que virá depois. Billy Wilder descreve o banco de trás de seu Cadillac conversível preto: “Há blusas jogadas, calças, vestidos, espartilhos, sapatos velhos, passagens de avião usadas, velhos amantes, por tudo o que sei, você nunca viu uma bagunça tão nojenta em toda a sua vida. Por sobre a sujeira, há um monte de multas [...]. Se ela se preocupa com isso? Do mesmo modo que me preocupo em saber se o sol vai nascer amanhã.”

É como se a energia necessária para manter a identidade coesa não pudesse ser desperdiçada em ordenar os objetos. Não surpreende que o banco de trás de seu carro se pareça com os destroços de um acidente aéreo. Ela é um animal que precisa do odor familiar de sua toca.

A guerra com o marido se prolonga até o set. Ele vem visitá-la um dia. Já não é o visitante tímido fotografado em *O inventor da mocidade*. Agora consente apenas em uma fotografia com Irving Berlin e anuncia que, na verdade, veio ouvir Ethel Merman cantar. “Merm” é uma favorita no Toots Shor. Podemos adivinhar a reação de Marilyn.

Ela trabalha quatro horas por dia com seu professor de canto, tentando voltar à forma, mas desmaia três vezes no set durante as filmagens. Para sua grande sequência de dança em “A tropical heat wave” [“Onda de calor tropical”], traz Jack Cole, seu coreógrafo em *Os homens preferem as loiras*, mas o número se provará um desastre de crítica. Procura por efeito e parece pálida em uma fantasia de Carmen Miranda. Sua pele parece ter perdido o tom sadio. Anda bebendo. Seus olhos parecem vazios, quando não mortos. Nunca esteve tão pouco atraente em um filme. Então veste calcinhas pretas e uma saia de flamenco aberta na frente e, desse modo, parece exibir um tufo de pelos púbicos toda vez que chuta ao dançar. Os guardiões da república chutam de volta. Hedda Hopper publica uma enfurecida coluna. Ed Sullivan escreverá: “A Srta. Monroe acaba de exaurir a boa vontade deste observador [...] ‘Onda de calor’ é facilmente uma das mais flagrantes violações do bom gosto que este observador já testemunhou.” As cartas dos fãs trazem linhas como “Marilyn Monroe enoja a mim e até mesmo a meus filhos”. O abuso virá mais tarde, mas, como se sentisse quão ruim é o filme que acabou de fazer, termina a última semana de gravação com uma infecção leve e parte, sem um dia de descanso, para o set de *O pecado mora ao lado*.

Agora revive. Como se tivesse sido treinada nas diferenças metafísicas entre dois fracassos e três, dará o seu melhor. Marilyn está roliça, quase gorda, sua carne saltando para fora de cada alça, suas coxas parecem pesadas, seus antebraços dão uma pista de que ainda será imensamente gorda se chegar a envelhecer, tem uma barriga saliente como a de nenhuma outra estrela de cinema em muitos anos, e, mesmo assim, é a personificação viva e saltitante da pulcritude. É seu canto do cisne como objeto sexual — seu último filme como garota comível —, e como canta! Prova novamente que é tão boa quanto os atores com quem

trabalha, e ela e Tom Ewell fazem uma marcha cômica através do filme. Como A Garota do Andar de Cima, uma modelo de TV vinda do Colorado para passar o verão em Nova York, cria uma última americana inocente, um artefato prístino dos anos de Eisenhower, uma garota americana que *acredita* nos produtos que vende nos comerciais de TV — é tão simples e saudável quanto todo o interior do país, e está lá para ser colhida. É uma atuação inacreditável para uma atriz que está prestes a se separar do marido, tem dois filmes atrozes atrás de si, está fazendo análise, bebendo demais e o tempo todo pensando em quebrar seu contrato e começar uma vida nova em Nova York, trabalhando com um fotógrafo que nunca produziu um filme.

Seria uma carga impressionante para uma mulher comum. Seria um esforço quase insuportável para uma mulher forte com firme identidade, mas é natural para Marilyn. Existe uma bênção em possuir pouca identidade: a habilidade de se mover de uma vida para outra com mais prazer que dor. Embora a falta de identidade progressivamente se torne um fardo em situações estáticas (pois todo mundo tende a construir e prosperar mais que você), essa falta de densidade psíquica também oferece conhecimento rápido sobre um novo papel. Isso não significa que seja um paraíso no set de *O pecado mora ao lado*. Geralmente, está várias horas atrasada e frequentemente mantém a companhia acorrentada ao esquecer suas linhas, mas é resiliente, como é resiliente nesse filme.

Como se esperasse por uma oportunidade, tem uma briga crítica com DiMaggio enquanto está em uma locação em Nova York. Ele a acompanhara após muito debate e está na rua com milhares de outros nova-iorquinos na noite em que é filmada sobre as grades de ventilação do metrô com Tom Ewell. Enquanto os trens passam abaixo, seu vestido voeja. Está tão quente na cidade que presumivelmente ela adora o sopro de ar em suas coxas. Interpreta, em inocente deleite, uma robusta loira com a saia branca inflada como uma vela acima de sua cintura — uma silhueta dela de quinze metros de altura aparecerá mais tarde em Times Square. Nos anos de Eisenhower, a comédia consistia em quão próximo se podia chegar do conceito de uma vagina quente, enquanto se vivia no frescor da inocência. “Ah”, diz ela com uma voz de Betty Boop, “eu sempre deixo minha roupa de baixo no refrigerador.”

Veja DiMaggio com esses milhares de espectadores amontoados nas quentes ruas noturnas de Nova York, tentando obter um vislumbre de Marilyn de calcinhas brancas e coxas fortes sobre uma rajada de vento em uma grade de ventilação do metrô. A cena é mais indecente do que DiMaggio jamais concebera. O som do riso abafado de Nova York chega até ele. É um jargão, baseado em bueiros, prostitutas e *delicatésses* — “Olhe aquele pastrami!”. Incapaz de aguentar por mais tempo, tenta se afastar. Um grupo de repórteres o intercepta no caminho para o Toots Shor. O Toots fica na esquina de onde estão filmando! A aristocracia do Shor reagirá sem dizer palavra. Um dos repórteres verbalizará por eles: “O que você pensa de Marilyn tendo de mostrar mais de si do que nunca antes, Joe?”

Um repórter na rua é o equivalente existencial de um cirurgião que continua cortando porque gosta de descobrir a rota pela qual cada músculo se abre debaixo do bisturi. DiMaggio não responde. Terá sua guerra com Marilyn assim que ela chegar em casa. Um monstro de ciúmes durante todos esses anos, não gostava nem mesmo que ela sorrisse para os mensageiros. Hóspedes do hotel em quartos próximos ouvem gritos, brigas e choro antes do amanhecer. Pela manhã, DiMaggio está a caminho da Califórnia.

Duas semanas depois, de volta a Los Angeles, ela anuncia à imprensa que estão se divorciando. Está doente e não pode receber ninguém. DiMaggio se acotovela com os repórteres e dirige até São Francisco com o amigo que fora seu padrinho de casamento, Reno Barsocchini. Leva consigo “duas malas de couro e uma sacola de tacos de golfe com cabo dourado”. A Associated Press relata: “As notícias atingiram Hollywood como uma bomba A.”

Alguns dias depois, Marilyn está de volta ao trabalho em *O pecado mora ao lado*. Seu trabalho é mais rápido e concentrado que antes. Wilder, para sua surpresa, consegue cortar e

imprimir na primeira ou segunda tomada. Nova identidade. Bom filme. “Rachmaninoff”, diz A Garota do Andar de Cima com sua doce voz de bonequinha feliz.

*

Continua a ver DiMaggio de tempos em tempos. Mesmo meses depois, será seu acompanhante na estreia de *O pecado mora ao lado*, embora se diga que tiveram uma briga antes que a noite terminasse. É como o cálculo de uma derivada parcial. A ausência de total compromisso com o casamento cria uma ausência de finalidade na separação. É como se não pudessem cortar o que nunca foi finalizado, e a conclusão é que ficam presos na posição de apaixonados, egoístas, narcisistas, petulantes, desconfortáveis, relutantemente atraídos e, finalmente, sexualmente unidos. Embora Marilyn quase nunca dê indícios disso e tenha dito a muitos amigos que se cansara dele, pobre Joe, é difícil explicar por que se viram novamente em 1961, quando rapidamente explicou que ele era apenas seu acompanhante. Nada estava acontecendo entre ela e DiMaggio, assegurou aos amigos, porque estava “curada”. Esse não é o modo como uma mulher fala de um homem a quem é sexualmente indiferente, e, de fato, seu romance com Yves Montand, que efetivamente porá fim a seu casamento com Miller e cuja natureza diretamente sexual não pode ser escondida, possui similaridades curiosas. Montand, como DiMaggio, era italiano e de ascendência camponesa, e eles até mesmo partilhavam certa semelhança física generalizada.

Por outro lado, é característico dela brincar de pula-carniça no amor e no trabalho. Começará com Miller, ficará com DiMaggio, voltará para Miller e depois novamente para DiMaggio, assim como trocará Lytess por Chekhov, então voltará para Lytess, depois para os Strasbergs e o Método novamente, e deixará Hollywood para viver em Nova York, retornará a Hollywood, partirá novamente e retornará para morrer. Está entrando em um período de sua vida no qual o peso do passado a tornará tão lenta quanto a cauda de um dinossauro. É como se alimentasse uma família dentro de si mesma — aquelas personalidades separadas de seu passado —, e, embora sua generalizada falta de identidade permitisse que fosse um anjo de sutileza em uma hora e um monstro das relações-públicas na seguinte (com o estúpido brilho da mais vazia ambição nos olhos), embora tenha sido mercurialmente rápida, e será novamente quando a necessidade se apresentar, aproxima-se da crise que aflige todos os homens e mulheres que conseguem sobreviver com pouco senso de identidade profunda, um momento em que as energias psíquicas do sucesso inicial começam a se exaurir e a habilidade de mudar radicalmente a cada nova situação diminui, ao mesmo tempo em que começa a crescer a reputação de irresponsabilidade — é então que as águas paradas das fétidas e exageradas lendas começam a se infiltrar na reação de estranhos quando seu nome é mencionado.

Assim, está em um momento de sua vida no qual os eventos não a forçam a decidir — está na rara posição de poder aguardar e escolher, a pior posição para alguém como ela, pois a tendência (já que não consegue se concentrar por tempo o bastante para clarear as ideias) é que todos os seus projetos fiquem poluídos de ambivalência. Está em uma encruzilhada e pode estar certa de que, quanto mais esperar, mais enlameadas as coisas se tornarão. Mas que escolha! Sua necessidade de segurança provavelmente é maior que nunca, duplicada pelo divórcio de DiMaggio. Como lerá em algumas semanas, já exauriu toda a boa vontade de Ed Sullivan, o que é o mesmo que ter abusado da tolerância da Arquidiocese de Nova York. DiMaggio era sua fonte de boa vontade, e a pressão aumentará nos estúdios se ela permanecer. E agora também estará aberta aos ataques como símbolo sexual com dois divórcios atrás de si, o que é diferente de ser a dama comediente casada com DiMag. Não, o *Daily News* de Nova York não ficará mais a seu lado. É desnecessário dizer que o melhor golpe do colunista de fofocas é um rápido chute na cabeça em alguém caído no chão, e essa ainda é

a era de Kilgallen e Winchell. Sozinha, é mais vulnerável, pois os colunistas têm uma relação política com os estúdios que os impede de atacar estrelas contratadas, mas uma boa coluna depende de uma cota mínima de comentários assassinos. (Lemos a coluna de fofocas para nos manter atualizados com as razões pelas quais as celebridades estão sendo massacradas naquele dia — isso melhora nossa depressão.) Desvinculada de DiMaggio ou do estúdio, estará na lista de todo colunista. Ninguém precisava lhe explicar isso.

Desse modo, não pode deixar de se sentir aliviada quando o estúdio, deliciado com seu último trabalho, começa a cortejá-la com atenções que nunca recebera antes. Há um rumor (finalmente!) sobre rasgar seu contrato e fazer um melhor — embora com certeza seja amplamente inferior ao que outras estrelas estão conseguindo, ainda é uma melhora. Para celebrar o fim de *O pecado mora ao lado*, seu agente, Charles Feldman (que também foi seu coprodutor), dá uma festa para ela no Romanoff. Samuel Goldwyn, Leland Hayward, Jack Warner e Darryl Zanuck comparecem, assim como Claudette Colbert, Doris Day, Susan Hayward, William Holden, Jimmy Stewart, Gary Cooper, Humphrey Bogart e até mesmo Clark Gable, que a cumprimenta por *Os homens preferem as loiras*. Joan Crawford não é convidada. É a maneira de Hollywood lhe dar as boas-vindas ao *establishment*. Dois dias depois, DiMaggio a acompanha ao hospital Cedars of Lebanon, onde sofrerá uma pequena “cirurgia ginecológica” que pode permitir que tenha filhos. Louella Parsons escreve que Marilyn “está feliz porque o divórcio não será definitivo por mais um ano, o que deixa a porta aberta [...] para uma reconciliação”. É um bom movimento em um complexo jogo publicitário e provavelmente contribui para trazer Milton Greene a Hollywood, disposto a falar sobre o plano, que já discutiram, de começar sua própria companhia de cinema. Novamente o risco a tenta, mas é um risco tão grande! Greene não tem muito dinheiro, embora esteja confiante de que pode arrecadá-lo quando for a hora, uma justa suposição. Enquanto isso, ele a sustentará em Nova York com o que ganha com as fotografias. Até mesmo pensou em uma maneira de quebrar seu contrato com a Fox. Houve uma carta ameaçadora, escrita por um executivo do estúdio quando se recusou a filmar *Pink tights*, que pode ser usada como prova legal de que sua opção não foi efetivada. O advogado de Greene também elaborou uma estratégia ética para o caso, ou seja, afirmar que o estúdio a forçava a aceitar papéis degradantes, e “toda pessoa tem o direito básico de permanecer decente”. Soa legal o bastante para preocupar a Fox. Com um juiz senil e a lua errada, a companhia poderia perder o caso, uma vez que as leis contratuais cambaleiam sob uma biblioteca de precedentes que são mais próximos das mutações que dos esclarecimentos. No fundo, a lei está sendo usada da maneira como geralmente é, como a pegada de um lutador para garantir vantagem no futuro contra a tortura mútua no presente. A aposta era que o estúdio sofreria mais que Greene. “Assim que as contas começaram a chegar”, Greene contou a Zolotow, “sabia que me custaria cerca de 50 mil por ano durante os três anos que ainda restavam de seu contrato com a Fox. [...] Eles perderiam no mínimo um milhão de dólares por ano sem Marilyn. [...] Achei que as chances eram favoráveis e que os acionistas começariam a gritar.” Gritaram. No ano em que Marilyn estava em Nova York, antes que um novo contrato fosse assinado com a Fox, Greene recebeu muitas ofertas, uma superior à outra (e, em caráter privado, também ofertas de propina). O contrato final foi uma vitória. Ela filmaria quatro filmes em sete anos, recebendo 100 mil dólares por filme, e poderia fazer outros filmes com sua própria companhia; sim, um filme perfeito quando ficasse pronto, mas não podia saber disso antecipadamente, quando Greene veio a Hollywood depois de sua cirurgia. Desse modo, a jogada de voltar com ele para Nova York foi corajosa, pois escolheu a menos segura de duas possibilidades, e a escolheu em face do que poderia ter sido uma determinada e vingativa oposição do estúdio e um fiasco nos jornais — não tinha como saber. Sendo o menos previsível e mais elegante movimento, deve ter vindo da mesma voz interior que lhe disse para não se casar com Johnny Hyde. Tinha mais talento que identidade e, se havia alguma lógica em sua vida, era a de arrancar raízes — “Do it again”

[“Faça novamente”] — e seguir seu talento até Nova York. Em um artista, esse é um exercício de santidade, pois é santificado seguir a qualquer custo a melhor coisa que já se encontrou na vida, e não há maneira de compreender Monroe sem assumir que sua mais profunda experiência na vida foi o ato de interpretar um papel magnífico.

Seu sonho de amor com Arthur Miller, que em sua mente será tão grande quanto o amor de Eleanor Roosevelt por Abraham Lincoln, também é parte de sua visão, mas ao menos tem uma visão. Nem toda garota saída de um orfanato se torna uma estrela e então ousa abandonar Hollywood. Visto que também é uma das loiras mais resistentes que já existiram (lá no concentrado núcleo de seu loiro e nebuloso desamparo), também podemos assumir que as críticas ruins a *O mundo da fantasia* lhe deram um empurrão. Ela é uma coletânea ambulante de motivos e se move mais rapidamente quando a variedade de razões coincide melhor com a multiplicidade de si mesma. Segurando a mão de Milton H. Greene e dando a si mesma o nome de Zelda Zonk, voa para Nova York em dezembro de 1954 e desaparece de vista.

Em um circuito jornalístico que a colocara brigando novamente com o estúdio — teria se recusado a fazer *How to be very very popular* [*Como ser muito, muito popular*] — e em novos romances com Milton Greene, Jacques Sernas (“o lituano libidinoso”), Mel Torme, Marlon Brando e Sammy Davis Jr., o desaparecimento foi dramático, uma interrupção na novela nacional. Houve uma consternação natural quando reapareceu, três semanas depois, como diretora da Marilyn Monroe Produções em uma entrevista coletiva com centenas de repórteres.

— O que a faz pensar que pode interpretar papéis sérios?

— Algumas pessoas têm mais escopo do que se pode pensar.

Estivera vivendo reclusa em Weston, Connecticut, com Milton e Amy Greene, e a descrição dessas poucas semanas feita por Greene é quase idílica, pois a amizade de Marilyn e Milton fala de algum melancólico anseio do passado, como se fosse o amigo que nunca tivera no orfanato, e ela e Amy agem como duas colegiais em uma comédia. Não é a imagem que automaticamente se faz de um fotógrafo de moda, uma estrela de cinema e uma esposa que é cubana, aristocrata e modelo em Nova York; dificilmente estamos prontos para uma imagem dos três em uma grande farra e em absoluto deleite ao pensar em celebridades, executivos, advogados, agentes, imprensa e metade dos cabeças quentes de Hollywood, todos tentando localizar Marilyn enquanto os três se preparam para cruzar os mares financeiros em uma banheira. Contudo, o tom das recordações é de felicidade, e nos são oferecidas imagens das duas mulheres rolando de rir no carpete — “molhamos a calcinha” — enquanto, ao telefone, Milton assegura a Bob Hope que não tem ideia de onde Marilyn pode ser encontrada e, portanto, não poderá acompanhá-lo em sua viagem ao Alasca para visitar as tropas, não, senhor.

Amy Greene e Marilyn escapam da casa em Weston com Marilyn vestida com uma peruca pajem castanha e um travesseiro enfiado por baixo de um velho vestido. Está grávida! Saem para comprar antiguidades. Em mais duas ocasiões, Amy a leva para passear fantasiada. Na quarta vez, Marilyn se opõe. “Estava cansada de parecer grávida. Ela *queria* ser reconhecida”, ri Amy.

Então saem com roupas casuais. Um adolescente vê Marilyn em uma farmácia e corre para chamar os amigos. Quando Amy volta ao carro, ouve uma batida no banco de trás. Marilyn se escondera no porta-malas. Uma imagem de brigas de travesseiro, gargalhadas, gritos e horas de brincadeiras com o filho dos Greenes, Josh, nos é oferecida. Marilyn compra-lhe um saco para pijamas chamado Ethel e um grande urso de pelúcia chamado Socko.

Guiles, no entanto, apresenta Amy como ligeiramente perturbada com a súbita entrada de Marilyn na vida dos Greenes. Por sua vez, Marilyn não está confortável com Amy, que:

Era a pessoa mais organizada que já encontrara. Mesmo o simples esvaziar de um cinzeiro era transmutado em ato gracioso [...]. Marilyn chegaria à conclusão, que mais tarde confidenciou a Miller, de que as forças subterrâneas de Amy

tinham um toque de desonestidade.

É claro que essa é a descrição que Marilyn fez a Miller, que se opunha implacavelmente aos Greenes e, assim, provavelmente se lembraria de todos os comentários negativos. Por sua vez, Amy Greene falaria com malicioso deleite das observações de Marilyn a respeito de Arthur. Depois que se casaram, Marilyn mostrou a Amy um livro de poemas de amor encadernado em couro marroquino com bordas em ouro e disse: “Arthur pagou por isso com seu próprio dinheiro.” É óbvio, como de fato mostram outras evidências, que Marilyn tendia a se atirar positivamente em cada relação e salvar as reações negativas para outro amigo, hostil ao primeiro, que ficaria feliz em ouvi-las. Isso é característico das pessoas com pouca identidade.

Zolotow, no entanto, pinta outro retrato. “Tenho a sensação”, diz uma de suas testemunhas femininas:

De que Amy desdenhava Marilyn Monroe como uma cadelinha estúpida. Amy se vestia melhor, era mais chique, mais sofisticada e muito mais esperta que Marilyn. Era até mais bonita. De fato, era difícil acreditar que aquele patinho feio sentado perto dos Greenes era Marilyn Monroe. Eu me lembro de jogarmos mímica, meninas contra meninos. Fomos até o quarto para escolher as frases. Pegamos alguns trechos de poesia, coisas assim, e então alguém perguntou: “Que tal o título de um livro?” Amy olhou para Marilyn e disse: “Vamos lá, Marilyn, diga um título. Você está sempre lendo todos aqueles livros.” Tive a impressão de que Amy deixava subentendido que Marilyn era uma impostora intelectual e não lia nenhum dos livros que fingia ler, e que Marilyn sabia que Amy tinha essa opinião desfavorável sobre ela. Ou talvez fosse porque Amy se ressentia de toda a fofoca sobre Milton estar tendo um caso com Marilyn e queria mostrar que estava no comando da situação.

O que aconteceu depois me convenceu disso. Um pouco depois da meia-noite, ficamos todos com fome — havia uns dez de nós —, Amy se virou para Marilyn e mandou — não pediu, mas mandou, do modo como você faz com um criado: “Marilyn, vá até a cozinha e faça alguns sanduíches.” E Marilyn obedeceu. Foi até a cozinha, fez café e sanduíches e nos serviu.

É claro que, no parágrafo seguinte, Zolotow faz com que Milton Greene subloque um apartamento de três quartos para Marilyn no Waldorf Astoria Towers, hipoteque sua casa, desconte seus títulos e peça empréstimos até o limite de seu crédito para pagar as despesas de Marilyn, que chegavam a mil dólares por semana, sendo quinhentos apenas em “embelezamento” — cabeleireira contratada, pedicures, manicures, massagistas e cinquenta dólares por semana em perfumes. Em dois meses, na primavera de 1955, 3 mil dólares foram gastos em roupas. Uma vez que Greene obviamente faz a aposta mais alta de sua vida e tenta pular de anos de sinecura como fotógrafo de moda bem pago para produtor de filmes que satisfaçam seu bom-gosto, o relato de Zolotow sobre Amy Greene sugere que tentava evitar essa aposta. Mas Amy Greene dirá o contrário. “Meu Deus, ela era tão linda e eu só saíra do convento há uns dois anos.” Amy conta sobre uma noite em Nova York quando, por acaso, mencionou que adoraria ver Sinatra, que se apresentava no Copacabana. Marilyn disse: “Vá se vestir. Vamos usar nossas melhores roupas.” Segue o relato de duas mulheres se arrumando durante as próximas duas horas. Então Marilyn, maquiada com toda sua habilidade, de vestido branco e peles, vai com os Greenes até a porta do Copacabana.

Nós não tínhamos reserva, não déramos nem mesmo um telefonema avisando, mas Marilyn sorriu para o dragão na porta e ele se afastou, e nós apenas avançamos, de guarda-costas da Máfia em guarda-costas da Máfia, até chegarmos ao salão onde Sinatra cantava, e é claro que não havia um único assento disponível, nem mesmo um *corredor*, falando nisso, e Marilyn apenas ficou lá parada, nos fundos do salão, e um por um os espectadores se viraram para ela e lentamente o show parou e Sinatra finalmente a viu e disse: “Garçom, traga uma mesa para cá”, e fomos conduzidos, fomos virtualmente *carregados* através dessas *gárgulas* de boate, em suas mesas com suas esposas e amantes depois de terem maquinado e implorado para conseguir uma reserva, e é claro que fomos colocados diretamente sob Sinatra e seu microfone, não havia nenhum espaço mais próximo dele, só Deus *sabe* o que fizeram com as pessoas que tiraram dali, e então Milton, Marilyn e eu ouvimos Sinatra cantar, ele fez o show inteiro só para nós, e lá pela metade Marilyn chutou meu pé e perguntou: “Gostou da nossa mesa?” “Nojenta!”, sussurrei como resposta.

Mais tarde, depois que Sinatra se juntou ao grupo, foram para seu camarim. Quatro guarda-costas formam um losango a sua volta, um na frente, um atrás e dois nos flancos, e tentam seguir em frente, mas a multidão se aproxima por todos os lados.

Entrei em pânico — diz Amy. — Marilyn estava muito calma e ficava repetindo “Continue andando e não fique com medo”, mas eu estava histérica. Não conseguíamos passar pelos guarda-costas, mas conseguíamos nos alcançar com os braços, e faziam isso, até que chegavam a Marilyn e recuavam, como se fosse alguma espécie de divindade e tivessem medo de tocá-la. É claro que eu estava sendo amassada no processo. Aqueles rostos se esticando para nós foram a pior coisa que já vi. Mas Marilyn não se perturbou.

Amy Greene levanta os olhos de suas memórias.

— Não — diz ela —, eu não a desdenhava de modo algum.

*

Marilyn ficará em Nova York por mais de um ano antes de voltar a Hollywood. Do fim de 1954 ao início de 1956, sua carreira é análoga a um rio em sua curva mais ampla. Talvez 1955, em Nova York, tenha sido o ano mais feliz de sua vida. O lançamento de *O pecado mora ao lado* é recebido com críticas delirantes e multidões na fila dos cinemas, mostrando que é melhor a Fox fazer de tudo para tê-la de volta. Durante esse ano, ela e Milton Greene percebem claramente que vencerão. Não somente sua produtora de fato produzirá um filme como também negociará um novo e melhorado contrato com o estúdio. Está em posição de experimentar vitória sobre um inimigo poderoso — quantos já conseguiram essa vingança? Por outro lado, é como um herói shakespeariano naqueles atos intermediários em que a fortuna se acumula. Seu romance com Arthur Miller já começou — na parte mais confiante de sua personalidade, será que tem como não o ver como obra do destino? De que modo o maior dramaturgo da América (ao menos, o maior em sua devotada escala) poderia não se casar com a mais excitante atriz? Com seu infalível instinto para a publicidade — tão magnífica em sua prontidão para as jogadas ousadas quanto o mais heterodoxo mestre de xadrez —, salta do divórcio com DiMaggio e ganha velocidade no romance com Miller. Mesmo assim, é como se o sucesso de sua carreira e a promessa de realização de seus sonhos românticos fossem apenas acréscimos e ela estivesse destinada a mais; começa a estudar com Strasberg, que fica impressionado, encantado, com seu talento — mais tarde, dirá a Joshua Logan que “em seu trabalho no estúdio encontrara duas personalidades do cinema com grande potencial real, Marlon Brando e, tão boa quanto, Marilyn”.

Uma ideia da confiança que sente durante esse período é dada por uma história de Gardner Cowles, na época editor da revista *Look*. Ele foi abordado pelo distinto George Schlee, conhecido por ser amante de Greta Garbo, mas também como uma espécie de mediador de Aristóteles Onassis. Como isso foi logo antes de vir a público que o príncipe Rainier, de Mônaco, pretendia se casar com Grace Kelly, aparentemente Onassis (que era dono de metade de Mônaco) decidiu, de maneira bastante independente, que Rainier deveria se casar com uma estrela de cinema de amplo renome para aprimorar o glamour de Monte Carlo, que nesse ano estava praticamente moribundo. Embora muito pouco do mundo das finanças possa trabalhar em relação funcional com a publicidade, o volume de apostas certamente pode, ou assim deve ter pensado Onassis. Quem disputaria máximas sociomatemáticas com nosso próprio Aristóteles? Evidentemente, sua primeira escolha foi Marilyn, pois Schlee procurou Cowles, que se tornara amigo dela, e pediu que o editor entregasse a mensagem. Cowles discutiu o assunto com Marilyn em Connecticut, onde visitava os Greenes. Estaria interessada em se casar com o príncipe Rainier?

O que ele achava que ela deveria fazer?

Achava que deveria considerar a proposta. Mas “você acha que o príncipe concordará em se casar com você?”

Seus olhos se encheram de luz. “Dê-me dois dias sozinha com ele e é claro que concordará.”

A oferta será apenas uma sensação de dois dias. Não muito tempo depois virá a público que Rainier está noivo de Grace — ou o príncipe adotou uma linha de ação independente de

Onassis ou George Schlee foi mantido por fora. Mas é interessante supor que Marilyn sonhou consigo mesma no trono de Mônaco durante aquele fim de semana, pois isso nos dá uma noção de seu secreto esnobismo — uma emoção a ser considerada quando filmar *O príncipe encantado* com Olivier. Além disso, estava no meio de seu romance com Miller. Talvez tivessem brigado naquele fim de semana. Quão bizarra se tornou sua vida. Tinha tanto poder, mas no vácuo. Não surpreende que, no ano seguinte, três homens, cada um com sua própria integridade artística, tenham competido para preencher esse espaço. Uma comédia afiada o bastante para o gosto de Shaw deve estar escondida nos detalhes de como Arthur Miller, Milton Greene e Lee Strasberg disputaram pelo controle de sua mente e pela posse de sua vida, mas a comédia não está no fato de serem produtores vulgares e tacanhos ou, como DiMaggio, não terem talento para desenvolver o talento de Marilyn, mas sim em como cada um trabalhou, a sua própria maneira, para *elucidar* as habilidades dela — eles a fariam emergir com uma vingança — e, no entanto, as propriedades do vácuo de poder são tão dignas de Shaw que finalmente foram obrigados a entrar em guerra um contra o outro. Quanto cada um deve ter comprometido os mais sutis reflexos de sua privacidade e de sua integridade artística! E, contudo, quem pode julgá-los? Devemos concebê-la em 1955, a mais mágica e maravilhosa heroína de Nova York — é uma estrela de cinema buscando seriamente pela educação que a ajudará a se desenvolver. Não importa o quanto a inveja de Nova York estivesse pronta para zombar dela, tinha de haver confusão. Pois quem poderia compreendê-la? Nenhum símbolo sexual antes abandonara Hollywood no auge da carreira. É remotamente possível que fosse séria a respeito. Além disso, poucos estavam preparados para aquela criança tímida e sua vozinha abafada, aquele rosto quase comum na ausência de maquiagem, sua completa insignificância pessoal quando não estava em uma situação profissional. Hedda Rosten, que mais tarde se tornaria sua amiga, descreve seu primeiro encontro em sua casa no Brooklyn. Sam Shaw, o fotógrafo, chegou à residência dos Rostens acompanhado de uma garota que estivera fotografando sob a chuva. Parecia uma colegial. Seu cabelo estava molhado e grudava na cabeça. Usava saia preta e blusa de algodão. Parecia uma doce garota de dezessete anos, lembra Hedda Rosten, e, como não ouviu seu nome, tiveram a seguinte conversa:

— Ah, não, não sou nova-iorquina — disse a garota. — Só estou aqui há algumas semanas.

— Que tipo de trabalho você faz?

— Bem, estudo no Actor's Studio.

— Que ótimo. — Rosten estava impressionada. — Você esteve em alguma peça recentemente?

— Não, nunca trabalhei no teatro.

E por aí afora. Mais tarde, depois que as duas ficaram mais próximas, Norman, marido de Hedda e amigo de Miller, às vezes seria seu acompanhante.

Uma noite, no fim do verão de 1955, ela foi a uma festa em Brooklyn Heights dada por um vizinho dos Rostens. Quando chegaram e ele a apresentou como sua “amiga, Marilyn Monroe”, ninguém acreditou, e as pessoas continuaram a beber e conversar. Rosten, talvez frustrado por esse desinteresse, continuou a apresentá-la diversas vezes, apenas para ouvir um pouco convencido “Sei, acredito” de seu anfitrião e dos convidados.

Quem em Nova York poderia se recuperar do choque de saber que Marilyn chegara tão longe, com uma personalidade tão modesta, insegura, vulnerável e desprovida de habilidades sociais, sendo essa garota sem malícia que contou histórias intoleravelmente tristes sobre estupro e abandono na infância? Era natural ver a delicadeza personificada naquele talento. Muito em breve, cada um de seus guias em Nova York ficaria convencido de que seu talento não deveria, de modo algum, ser manipulado por mais ninguém, pois ninguém saberia como fazer surgir o melhor que havia nela. Embora comece três relacionamentos importantes nesse ano em Nova York e cada um desses artistas, Greene, Miller e Strasberg, finalmente se dedique a servi-la

(até que as finanças do primeiro, a vida pessoal do segundo e toda a ambição do terceiro estejam totalmente investidas nisso), cada homem deve ter começado a pensar em como ela, por sua vez, poderia servi-lo. Era impossível não fazer isso. Haveria um escritor vivo em Nova York naquele ano que não teria nomeado alguma propriedade literária para a qual Marilyn seria uma intérprete maravilhosamente adequada? Ou um ator que não teria começado a montar um espetáculo? Ou um empresário... ? (Até mesmo Mike Todd queria que ela montasse um elefante cor-de-rosa em uma festa no Madison Square Garden, o que, é claro, não fez.) Nobreza, interesse próprio e a necessidade de proteger uma mulher talentosa são suficientes para transformar qualquer artista em guerrilheiro. Naturalmente, entram em guerra um com o outro. E ela usará cada um deles contra os outros dois. Por que não deveria? Eles a usarão. A comédia é que nenhum deles é tão nobre quanto o sonho que partilham de realizar seu potencial. É uma comédia cruel, e contribuirá para consumir-lhe uma vida.

Assim, devemos tentar compreendê-los. Há Greene, o menos conhecido em termos de reputação e provavelmente o mais ferido por ela. É certo que faz a maior aposta e chega perto da falência ao sustentá-la durante todo esse ano em que não filma. Depois que se casar, Greene por fim será afastado, expulso centímetro por centímetro, e Marilyn, sob a orientação de Miller, terminará a parceria justo quando a companhia está pronta para começar a ganhar dinheiro de verdade. Ela anunciará à imprensa que não vê razão para dar metade dos lucros de seu trabalho ao Sr. Greene. E Greene se contentará com consideravelmente menos do que poderia ter pedido. É possível que, dos três, ele lhe tivesse o mais simples tipo de amor. De qualquer modo, era casado, ela era casada — não era uma posição para rivalidades. Ele serviria como amortecedor em suas relações com os diretores e sempre lhe daria um vislumbre poético do futuro. Embora tivesse o tipo de mente que compreendia seu júbilo infantil ao pensamento de ser vista em um elefante cor-de-rosa no Madison Square Garden — Mike Todd fez a proposta através de Greene —, ele também foi capaz de dizer, perto do fim de sua parceria:

— Algum dia, quando você tiver tido o bastante de cercas brancas e filhos e quiser fazer um filme novamente, direi a você com quem deve fazê-lo, e isso não tem nada a ver comigo.

— Com quem?

— Com Chaplin.

Greene estava certo, é claro. É com Chaplin que deveria ter feito um filme. Podemos partilhar a visão de Greene sobre o tipo de filme nas fotografias que tirou dela com aquelas meias pretas de arrastão. O que se revela entre fotógrafo e modelo não é uma relação ordinária, mas antes um misto de glamour, ternura, diversão, sexo e sutil pesar. Eles se provocariam durante anos. “Milton H. Greene”, diria ela após ouvir uma explicação, “você fala em círculos.” “É assim que eu ando.”

Ririam, mas a relação dependia da crença de Marilyn de que ele era absolutamente altruísta em sua devoção. Quando Miller foi capaz de destacar evidências de interesse próprio, Greene se encontrou em uma posição que só podia se deteriorar, como realmente aconteceu. Isso, todavia, seria mais de um ano depois. Ela ainda faria dois de seus melhores filmes com Greene.

Contudo, o fotógrafo (fosse amigo generoso, flerte romântico ou parte das risadinhas de Amy e Marilyn na cama) tinha de ser superado pelo dramaturgo. Marilyn não era indiferente ao *status*, e Miller era seu igual, e mais. A Broadway era dominada pela presença de dois dramaturgos, Tennessee Williams e Arthur Miller. Naturalmente, isso é uma espécie de mistério crítico se o trabalho dos dois é comparado, mas Marilyn não faria isso. Williams já fizera *Algemas de cristal*, *Um bonde chamado desejo*, *O anjo de pedra*, *Camiño real* e *Gata em teto de zinco quente*, e seu estilo literário era tão influente no teatro dos anos 1950 quanto fora o de Hemingway no romance, enquanto Miller tinha um estilo operário, talentos líricos limitados, nenhuma capacidade de choque intelectual e apenas uma peça de destaque na

bagagem. Embora alguns tenham aplaudido *Todos os meus filhos*, *As bruxas de Salem* ou *Do alto da ponte*, muitos não o fizeram. Era um dramaturgo de renome por causa de *A morte do caixeiro-viajante*. Certamente, essa peça dera aos frequentadores de teatro nova-iorquinos uma experiência emocional mais profunda que qualquer outra desde a guerra, e era o único dramaturgo americano de peso a não ser homossexual em seus temas ou na vida. Também era muito respeitado na Europa, onde a inferioridade de seu estilo em relação ao de Williams se tornava menos evidente na tradução. Aliás, era reverenciado por toda a metade operária do teatro americano, que era de esquerda e viajara de Odets e do Group Theatre até o Actor's Studio à procura de um herói. Miller era o único candidato remotamente disponível. Tinha dignidade, tinha a aparência certa para o papel, falava com uma simplicidade de esquerda que podia ser concebida como profundidade, lembrava os altos modelos americanos de virtude e valor, como Lincoln e Gary Cooper, e, assim, certamente servia como figura de destaque para a classe média judia em Nova York (que era o alicerce econômico da Broadway). Desse ponto de vista, Williams era meramente um destilador de perfumes exóticos, um ocultista teatral, enquanto Miller sabia como compor dramas baseados nos valores da classe média. Naquele período, ninguém mais sabia. Assim, sua audiência recuperou os longamente buscados ecos de Ibsen e O'Neill. Podiam encontrar seu próprio senso de classe média e estudar sua devoção aos valores impostos de fora (que é o núcleo dolorido da vida de classe média: a aliança com uma identidade que não foi solicitada). Quando Miller começou a despir os personagens de seus valores, particularmente em *A morte do caixeiro-viajante*, a audiência experimentou uma sensação única de poder emocional; em um ano no qual ninguém estava familiarizado com o fenômeno, suas mentes explodiram. A frase está gasta hoje em dia, mas a sensação na época não estava. Ela revigorava.

Fizera isso uma vez, e de uma maneira que ninguém jamais esquecerá. Mesmo as pessoas que não gostaram de *A morte do caixeiro-viajante* descobriam, para seu horror, que a peça as fazia chorar. Mas não fizera isso com o mesmo poder antes e tampouco foi capaz de fazê-lo novamente em *As bruxas de Salem* e *Do alto da ponte*. Sua vida criativa primeiro teve cólicas e depois ficou completamente constipada, e os anos iniciais da década de 1950 se tornaram um período desencorajador no qual Miller, descrito como um gigante do teatro, deve ter se sentido um gigante acorrentado. O bom e grande trabalho simplesmente não veio. Permanecia preso no Brooklyn em um casamento de quinze anos que há muito esfriara, e era mantido como figura de destaque do teatro americano mais pela patriótica necessidade dos críticos de insistirem em um heterossexual que por qualquer direito natural de manter a posição contra as constantes novas produções de Tennessee. Embora Miller talvez se perturbasse com a ideia de que seu talento podia ter sido superestimado ou estar extinto, tinha muito a perder, pois sua autoimagem após *A morte do caixeiro-viajante* se tornara imensa. (Se fosse ator, essa altivez teria lhe garantido o papel de almirante ou presidente.) Era pontifical o bastante para se tornar o primeiro papa judeu, baforava seu cachimbo como se fosse o cálice do Além e divertia sofisticados jantares nova-iorquinos com tediosos relatos de suas atividades de jardinagem e escavação de poços; ele era o Hamsun e o Rolvaag do solo, um grande homem! — era preciso ouvi-lo. Naturalmente, isso era um enigma, pois as ideias que verbalizava eram banais e seus processos de raciocínio, embora não fossem desagradáveis, tampouco eram extraordinários. Sua melhor presença intelectual estava em seu sorriso de menino, que, vindo daquele grande homem, desarmava a todos. Mas não tinha uma nova obra. A sovinice pela qual era famoso — tente encontrar uma testemunha de que alguma vez se ofereceu para pagar a conta — parecia ter se tornado uma espécie de parcimônia criativa. Estava sufocado, amarrado, abstinência: em uma época de organização e depressão, um artista pode sentir que não tem nada sobre o que escrever. A experiência se repete com o fôlego de um nabo. Temos de imaginar esse alto e tímido herói da vida de classe média, tão cauteloso em suas sinapses quanto um banqueiro, ao ser visitado pelo retorno do sonho, uma loira e indescritível estrela

de cinema, de reputação tão bárbara quanto os mais secretos dínamos da vida americana (da qual vira tão pouco), e sua presença é tão deliciosa, engraçada, inconstante, interessante e extraordinária quanto qualquer sonho adolescente com uma loira celestial: mesmo assim, esse paraíso loiro o deseja. Há uma tocante passagem em *Depois da queda* que pode nos dar o sabor desse período:

quentin: Estou feliz por você ter ligado; pensei frequentemente em você nos últimos dois anos. Por alguma razão, todas as grandes coisas que têm acontecido em sua vida me deram uma secreta satisfação.
maggie: Talvez porque você as tenha feito acontecer.
quentin: Por que você diz isso?
maggie: Não sei, pelo modo como você me olhava. [...] Como [...] fora de *você*. A maioria das pessoas, elas [...] só olham *para* você.

Um pouco depois, ela diz que ele é “como um Deus”. Outros homens teriam rido dela ou “tentado uma rapidinha”.

quentin [*para o Ouvinte*]: Sim! É tudo tão claro — a homenagem estava em não tentar ir para a cama com ela! Ela tomou isso como um tributo a seu “valor”, e tudo porque eu estava com medo! Deus, que hipocrisia!

Ele seria inumano se não tivesse ambição suficiente para reconhecer que um casamento com Monroe seria o equivalente teatral a cinco novas obras de Williams. Além disso, havia toda a experiência de vida dela para enriquecer sua própria experiência literária, uma mina de diamantes para qualquer dramaturgo procurando por outra grande peça.

Mesmo assim, como deve tê-lo aterrorizado. Ainda que seu trabalho não fosse conspicuamente isento de sexo, tendia a ser ligeiramente puritano; vinha daquela longa linhagem de judeus de classe média que vê como calamitoso qualquer compromisso mais profundo com a paixão. Embora o eletrizasse, também deve ter estremecido com sua reputação. Quantas histórias já não ouvira? “Ela fora mastigada”, escreveria em *Após a queda*, “e cuspidas por uma longa fila de homens sorridentes! Seu nome flutuando no fedor de vestiários e vagões para fumantes!” Sim, embora seja um repositório de dignidade, não é tolo. Sabe que ela lhe oferece não um presente, mas uma aposta. Se casarem, ele será o centro da inveja e da conversa invejosa; se falharem, objeto de ridículo. Um homem que perdeu a confiança em seu poder criativo vê o ridículo como a vassoura que pode varrê-lo para a extinção. Não é fácil para um artista com a psicologia da pobreza entrar naquilo que pode tanto ser uma cornucópia de possibilidades quanto um turbilhão.

Quanto a ela, provavelmente nada a teria excitado mais que sua precaução. Não é diferente de um ator atraente que passa o dia fugindo de mulheres sequiosas somente para sair à noite e pagar por sexo. Deve ser uma novidade desejar um homem que não tem certeza de querê-la. Lembranças de Fred Karger e uma pura e masculina onda de desejo devem assaltá-la à ideia de ser a sedutora. Além de toda a alegria de ser capaz de educar outra pessoa. Temos uma noção de quão bem pode fazer isso na sedução de Tony Curtis em *Quanto mais quente melhor* — ela nunca pareceu tão feliz em uma cena de sexo. Assim, durante um ano inteiro, caça Miller até capturá-lo, e essa é uma doce história de caminhadas e longas conversas no modesto Brooklyn. Mas tal modéstia de meios em Miller deve ter um imenso apelo para ela. Em sua reação contra Hollywood, as ruas de Brooklyn Heights falam do refinamento de um século XIX no qual a vida era mais fácil. Com sua sensibilidade para estados de espírito, quão aguçadamente a história deve ter penetrado em seus poros, o tom avermelhado das pedras vitorianas ao crepúsculo e o grito abafado da sirene de nevoeiro vinda do porto — é o ano em que Miller começará a acreditar que pode ousar terminar seu casamento, se afastar dos filhos e encontrar a esperança de amor com ela, mas também deve ser evidente que alegria e depressão se alternam em sua psique como fiapos de nuvem a cada lufada de vento, e ele tem não apenas uma amante, mas uma nova filha, profundamente dependente. Em todos os avaros deve viver o gigantesco medo de desperdiçar sua substância

por muito pouco — quão feliz Miller deve ter se sentido com a descoberta de que pode dar seu melhor a uma mulher de grandes possibilidades, talvez maiores que as suas próprias — é a suposição que se pode fazer da felicidade em seu rosto no dia em que se casam.

*

Ela também foi apresentada a Strasberg. Cheryl Crawford a levou até a casa dele, e podemos ver a entrada de Marilyn: Jacqueline Susann poderia estar sendo apresentada à sombra de T.S. Elliot. Diante dos olhos de Strasberg haviam passado Brando, Jimmy Dean, Rod Steiger, Eli Wallach, David Wayne, Geraldine Page, Kim Stanley, Viveca Lindfors, Shelley Winters, Maureen Stapleton, Julie Harris, Monty Clift, Tom Ewell, Tony Franciosa, Paul Newman e Eva Marie Saint. No apartamento de oito cômodos de Strasberg, com suas estantes de livros até o teto em cada parede, com edições em alemão, francês e inglês nos sofás, nas mesas e no chão, em uma casa mais carregada de *memorabilia* teatral que o escritório de Natasha Lytess, Marilyn rapidamente foi reduzida a sua familiar ideia de nulidade — uma loira vazia, sucesso de bilheteria, mas ignorante em atuação, teatro, cultura ou técnica. Agora está diante do homem que sabe mais sobre o Método que qualquer um em Nova York. Ele franze o cenho ao vê-la.

Zolotow faz uma clara descrição da aparência de Strasberg:

Era baixo e parecia medíocre. Seu rosto tinha aquela sombra escura dos homens que parecem nunca se barbear. Vestia uma camisa azul-escura sem gravata e um terno amassado que não assentava direito. Parecia um comerciante cansado, o dono de uma farmácia, talvez, ou de uma *delicatessen* à beira da falência.

É uma boa descrição, mas poderia ser melhor, pois não transmite a força peculiar de Strasberg. Embora se parecesse exatamente com um lojista à beira da falência, também tinha toda a repulsa pela humanidade que se encontraria em tal homem, uma úmida hostilidade que exsudava de Strasberg e se infiltrava em cada fissura do ego do infeliz ator diante dele. Segurando a cruz da alta cultura teatral sobre a cabeça, como se exorcizasse um incubo, Strasberg poderia ter feito o papel de oficiante na capela de uma masmorra, e os serviços funerários não teriam nenhuma música além de sua voz gelada. Atores veteranos perdiam as forças ao pensar em atuar diante de Strasberg. E com boas razões. Exibia invariavelmente a expressão de alguém que acabou de ser atingido por uma lufada de mau cheiro. Costumava assistir às representações no Studio sem o menor sinal de emoção e então, no silêncio que se seguia à discussão de atores e alunos (com um ar de contrariedade ante a simplicidade das outras opiniões), começava a falar. Podia falar durante quinze minutos sobre uma cena que durara cinco, podia falar por meia hora, se o assunto fosse digno de análise. Havia um assunto inesgotável ao qual sempre voltava — a elusiva questão de como um ator pode encontrar uma rota entre sua própria personalidade e o papel que deve desempenhar, e era provavelmente inconcebível para Strasberg que esse processo fosse impecável. Veria falhas na mais magnífica atuação. Engenheiro chefe da mecânica espiritual, era capaz de traçar a inabilidade do ator em conseguir o máximo absoluto de emoção no momento do clímax até aquele minúsculo lapso de concentração ao pegar o maço de cigarros que ocorrera alguns minutos antes. É possível que não houvesse em Nova York um crítico de cinema tão incisivo quanto Strasberg. Se assistisse a uma representação no Studio, você poderia reter não mais que a impressão generalizada de excelência, acompanhada de uma vaga, desapontadora e indefinível sensação de falta de excitação. Quando Strasberg encerrasse a discussão, as diferentes partes da atuação do ator teriam sido separadas e você não estaria mais confuso com a representação. Você conheceria suas falhas. Nesses anos, era possível adquirir uma parcela real da cultura de um ator meramente ouvindo Strasberg no Studio. Mas você pagaria um preço. Strasberg era menos articulado que prolixo. Tinha o desagradável talento de

apresentar suas percepções mais afiadas em meio a uma confusão de banalidades. Aprendia-se com fadiga. Embora fosse bem-sucedido em mostrar aos atores como trazer vida para sua interpretação, exsudava seu próprio desgosto pela vida; era como um cirurgião de infinita melancolia que fizera sua incisão, recebera seu pagamento e recusava os louvores. A humilhação de sua vida era não ter dirigido uma peça de sucesso.

Tinha mais influência sobre os atores que qualquer outra personalidade do teatro e dirigira sua parcela de peças, mas nunca foram um sucesso. A resposta pode ser simples. Talvez nunca tenha sido escrita uma peça suficientemente melancólica para conter o ego deprimido de um ator que tivesse trabalhado sob a direção de Strasberg durante várias semanas.

Desse modo, faz parte da excitação do ano que Marilyn passou em Nova York o fato de Strasberg tê-la aceitado tão rapidamente. Ele a vira em filmes e não ficara impressionado (o que pode ser resultado de sua inabilidade em observar filmes ou de sua hostilidade generalizada por estrelas de cinema que não tenham começado no teatro), mas quando lhe veio, tão modestamente quanto uma acólita se dirigindo ao sábio, seus extraordinários poderes de observação se abriram. Sim, estava interessado em lhe dar aulas particulares. “Era quase como”, diria depois, “se ela estivesse esperando que um botão fosse apertado, e, quando o foi, uma porta se abriu e era possível ver um tesouro de ouro e joias. Não é comum encontrar a personalidade subjacente tão próxima da superfície, tão ansiosa para emergir e, assim, tão rápida ao responder.” Essa rapidez, observou, era “típica dos grandes atores”.

Assim começou sua introdução à tecnologia do Método, sua imersão em “justificativa”, “objetificação”, “ajuste”, “concentração”, “contato” e “estado de espírito”, uma aula de duas horas, duas vezes por semana, até que estivesse pronta para o suplício de aparecer em sua escola, onde, como boa e recatada aluna, se sentaria em uma classe com trinta pessoas e jamais diria uma palavra. Guiles narra um telefonema feito quando foi designada a fazer uma cena com um ator chamado Phil Roth:

— Oi — disse a voz suave [...] — É a Marilyn.

Mais tarde, Roth contou a Strasberg que, de brincadeira, fingiu não a reconhecer. — Que Marilyn?

Com medo de ter discado o número errado, explicou: — Você sabe, Marilyn. A atriz em sua classe.

— Ah, essa Marilyn! — disse Roth. E Marilyn apareceu pouco depois, ofegando por causa dos cinco lances de escada até o apartamento. Ela deu uma olhada na sala bagunçada, parecendo incomodada. — Você precisa de uma mulher para cuidar deste lugar — disse, e [...] antes de começarem seu trabalho juntos, varreu o chão, arrumou os papéis em pilhas ordenadas e esvaziou os cinzeiros.

Não somente aprende outra maneira de exercer sua profissão, como também está imersa em um papel — é a simpática garota em Nova York que ajuda colegas atores a limparem seus apartamentos. Que melancolia deve sentir nesse período, com todas as vidas que perdeu. Contém tantas idades dentro de si. Já devem existir vislumbres temerosos da meia-idade e de uma condição próxima da loucura — ela se aproxima dos trinta anos —, mas, como a colegial é sua fantasia fundamental nesses dias, quanto mais deve reter de todos aqueles fragmentos de vida das relações inacabadas de sua infância.

Enquanto isso, continua a trabalhar com Strasberg em particular, faz exercícios, improvisações, cenas retiradas de peças. Com o encorajamento de Strasberg, um padrão começa a emergir. Ele lentamente a seduz com a ideia de abandonar os filmes (exceto como modo de ganhar dinheiro) e trabalhar no teatro. O rumo da comédia está determinado — se trabalhasse no teatro, ele talvez a dirigisse. Ela com certeza precisa dele. Ao longo do ano, a encoraja ainda mais. Mais e mais fundo ela penetra — na psicanálise, por ordem dele. E Strasberg a treina para uma representação de *Anna Christie* no Studio. Podemos assumir que é mais gentil com Marilyn que com a maioria? Começa a trabalhar com Maureen Stapleton para sua estreia no Studio e confessa que, por causa de sua pequena voz, tem medo de não ser capaz de projetar. Então Milton Greene telefona e Marilyn atende na sala ao lado. Maureen Stapleton é capaz de ouvir cada palavra através das paredes. Marilyn está gritando.

Ela desliga e retorna. “Querida”, diz Maureen, “não se preocupe com a projeção. Você poderia projetar através de paredes de aço.”

Atuar no Studio é um grande teste e uma clara exibição de sua coragem, pois exporá a desprotegida superfície de sua extrassensorial e absolutamente perceptiva pele ao despeito crítico de atores extremamente habilidosos que trabalharam durante anos sem o reconhecimento que obtivera. De acordo com o relato de Strasberg, ela interpretou Anna com grande sensibilidade. Mais tarde, e talvez um pouco generosamente, disse que, não obstante os consideráveis talentos de Maureen Stapleton, Marilyn dominou facilmente a cena. Ele “previu-lhe uma longa e satisfatória carreira no palco”. Arthur Miller, que discutira o papel com ela no apartamento de Waldorf Towers, também está impressionado com seu talento. De fato, fora um grande ano para ele em Nova York — ganhou a admiração de pais e pares. Houve apenas uma falha em seu trabalho. Consegue exibir qualquer emoção, menos raiva. Nada da quase violenta angústia de Garbo está presente na Christie de Monroe. Somente a dor. É como se, ao sentir raiva, invocasse uma parte de si que não tem nada a ver com a atuação. Em breve, sua hostilidade se tornará visível em todas as suas relações profissionais, mas não será passível de arte. E Strasberg tampouco parece ter discutido esse assunto com ela. Talvez achasse prematuro, uma vez que já fora obrigado a sofrer com retornos cômicos. No dia seguinte a seu sucesso no Studio com *Anna Christie*, Monroe acorda com laringite. Os pensamentos não verbalizados da audiência parecem tê-la sufocado, afinal. Saiba Strasberg ou não, a previsão de uma estreia nos palcos deve ser revista.

*

Mesmo assim, os primeiros seis dias de 1956 são esplêndidos. O ano começa com a Fox assinando um contrato com Milton Greene; ela agora pode fazer *Nunca fui santa*, de William Inge, com Joshua Logan na direção. Miller deixa sua casa no Brooklyn e se muda para Manhattan. Ele se prepara para ir a Reno, pelo divórcio. Logo depois, ela faz *Anna Christie* no Studio e aparece com um profundo decote em uma entrevista coletiva com Sir Laurence Olivier. Greene comprara os direitos de *O príncipe encantado*, de Terence Rattigan, já encenado em Londres por Olivier e Vivien Leigh.

Monroe contracenará com Olivier! Pagara sua taxa de embarque em *O rio das almas perdidas*. Quando lhe pediram para falar sobre ela na coletiva, Olivier disse: “Possui o extraordinário talento de ser capaz de sugerir, em um momento, que é a coisinha mais safada do mundo e, no seguinte, que é perfeitamente inocente — a plateia deixa o teatro gentilmente excitada”, um modo muito inglês e elegante de falar de sensualidade, e Marilyn, em um vestido de veludo preto cujo decote era tão profundo que os seios pareciam prestes a saltar, arrebenta uma alça — ninguém rouba sua cena em uma coletiva! Tem tanto sucesso em conseguir a maioria das perguntas que tenta atrair a atenção novamente para Olivier, por medo de que fique melindrado. Ele provavelmente está, e a imprensa é hostil. É questionada a respeito da alça do vestido — foi um truque publicitário? Também lhe pedem para soletrar Grushenka. Mas sem dúvida está novamente linda. Durante essa hora, a colegial desaparece.

Também está em trajes de gala quando volta para Hollywood em março de 1956, com Milton e Amy Greene na cidade, para encontrar um grande tumulto da imprensa no aeroporto. Como as aulas com Strasberg devem ser suspensas, Logan foi convencido a aceitar Paula Strasberg como preparadora dramática de Marilyn. Esse é o fim do emprego de Natasha Lytess, que fora mantida como preparadora dramática principal da Fox enquanto Marilyn estava ausente, mas não tivera notícias dela. Agora, de acordo com Zolotow, Marilyn estava “com um medo mortal de Natasha Lytess, com medo de que fizesse algo contra ela”. Mas fiquemos com a citação completa. É longa e novamente sob a suspeita de ser um factóide, mas, verdadeira ou falsa, oferece um *insight* sobre a natureza da atuação de Monroe.

Lytess não fizera nenhuma ameaça, mas Monroe estava aterrorizada — aterrorizada, talvez, com a projeção de sua própria culpa [...]. Até que *Nunca fui santa* entrasse em produção, Natasha achava que continuaria ao lado de Monroe, e então recebeu de um advogado a carta notificando-a de que seus serviços não seriam mais necessários. O estúdio a tirara da folha de pagamento. Isso devia ser um engano! Natasha tentou falar com Monroe ao telefone, mas Monroe nunca estava quando telefonava. Natasha não fez segredo de sua amargura. “Fiz por ela mais que por uma filha”, disse, “e com um simples estalar de dedos poderia ter mostrado que me queria no estúdio, mesmo que não me quisesse em seu filme. Essa é minha recompensa por ter me sentado com ela até a meia-noite ou duas da manhã, noite após noite, tentando ensiná-la a se tornar uma atriz.”

Muito foi dito dessa crueldade pelos detratores de Monroe (dos quais havia o bastante no Studio), e, durante anos, ela obviamente fora capaz de se livrar das pessoas. Deixara Dougherty e Grace Goddard, assim como seu primeiro agente, Harry Lipton; falaria mal de DiMaggio durante seus anos com Miller e em breve deixaria Greene, e por fim Miller; não era mulher de ser leal a um relacionamento acabado. Contudo, parece haver algo excessivo na ruptura com Lytess, como se Marilyn estivesse suficientemente aterrorizada para não querer sua presença física no estúdio. Talvez uma pista possa ser encontrada nas memórias de Lytess, nas quais faz a extraordinária observação de que Monroe precisara dela do modo como “um morto necessita de um caixão”. É uma declaração capaz de lançar luz nos cantos mais escuros da atuação, pois, por trás do Método, sua memória sensorial e sua justificativa, estão a magia, o encantamento, o feitiço e a necrofilia. Nas profundezas dos mais alegres e festivos momentos que um ator pode experimentar no palco, está presente o distante lamento do *ghoul*. Pois o bom ator é uma espécie de necrófilo — faz *contato* com o personagem que interpreta, habitando um papel do modo como o *ghoul* habita um corpo. De fato, se o papel é grande o bastante, o ator deve proceder através de uma série de atos preparatórios que não deixam de ter relação com os atos mágicos de concentração, ritual e invocação. O próprio exercício de “memória sensorial” — talvez o procedimento mais profundo do Método — requer a evocação, dentro de si mesmo, de todos os detalhes, impressões e estímulos sensoriais que se experimentou no passado; tenta-se literalmente reencarnar a experiência como modo de se preparar para encarnar o espírito de um papel; desse modo, o diálogo entre preparador dramático e ator, quando é sério, tem pouca relação com professor e pupilo ou treinador e atleta, e é mais como a vida psíquica entre bruxa e imortal. Era como se o medo que Marilyn tinha de Lytess fosse o legítimo susto que se poderia sentir ao ousar substituir sua primeira bruxa por outra, e é certo que, nos filmes, ela se assegurará de que Paula Strasberg seja tão completamente detestada quanto Lytess jamais foi pela maioria dos atores e pela equipe, uma mulherzinha deselegante, descrita com crueldade por mais de um associado como um cogumelo negro (pois frequentemente vestia um grande chapéu preto e um vestido preto curto e sem forma), e não há dúvida de que, em sua feroz e mesmo gananciosa ligação com o bem-estar (e o dinheiro) de Monroe, fornece serviços ferozes por um pagamento feroz, e mantém os outros afastados de Marilyn ou, ao menos, impede que tratem com ela diretamente, uma feiticeira vestida de preto para interceptar toda a sorte, boa e má. É a figura mais detestada do set de filmagem e o alvo das mais mesquinhas e maldosas fofocas. Mesmo quando elogiada, podem-se sentir as fofocas da lividez por trás da observação. Diz Josh Logan: “Uma afetuosa mamãe iídiche com conselhos e palavras de precaução jorrando em torrentes, vindas do amor e do interesse”, e fugimos desse amor e desse interesse. Parecem agressivos em uma bruxa.

Mas não se está sugerindo que Monroe se tornara uma vítima inocente. A tese é mais a de que ela mesma colocava em sua arte as transmutações de uma feiticeira; quão característico é o fato de, no set, frequentemente ser de uma “preguiça” letárgica até que possa alcançar a inspiração de que necessita para uma cena. Chega a ser um fenômeno sociológico que, dos grupos de interpretação progressiva com *insights* de esquerda sobre os problemas sociais, saísse precisamente essa espécie de feitiçaria, mesmo que isso nunca tenha sido sequer remotamente percebido por Strasberg ou ninguém mais a sua volta. Contudo, o Actor’s Studio

pode ser comparado a uma caverna onde os mistérios da atuação são invocados em cerimônias de troca de almas.

Excelente. Estamos fortalecidos com uma ferramenta para compreender algumas de suas ações nos filmes que fará em seus últimos anos de vida. Serão seus melhores filmes, a realização de uma arte — também serão feitos com retinir de correntes e um conjunto de impedimentos, densos como melaço, ao cumprimento da agenda, o quase esgotamento nervoso de diretor após diretor, o ódio de seus colegas atores e o ocasional colapso de seus métodos de trabalho conforme, a cada filme, esses métodos se tornam mais indisciplinados e rudimentares aos olhos dos colegas. Mesmo assim, sua arte se aprofunda. Ela melhora. Sua sutileza adquire mais ressonância. Em *Os desajustados*, não é tanto uma mulher quanto uma presença, não uma atriz, mas uma essência — a linguagem é hiperbólica, mas os efeitos de Marilyn não são. Surgirá nesses filmes finais como uma existência visual diferente dos outros atores e deixará sua lenda no lugar ao qual pertence, ou seja, a tela.

Mas, como *Nunca fui santa* é o último bom filme que faz sem que estivesse garantida uma crise no set a cada dia de filmagem, merece algumas palavras. Em *Logan*, tinha um diretor que a respeitava e tinha o instinto necessário para reconhecer (com muitos avisos de Strasberg e Greene) que precisava de toda uma longa e demorada deambulação para alcançar seus efeitos. Sim, *Logan* sabia o bastante para trabalhar com Paula Strasberg e com Milton Greene, que projetou uma perigosa maquiagem branca, “quase uma maquiagem de palhaço”, para o papel de Marilyn como Cherie, uma vulgar cantora de cabaré sulista, branca precisamente porque fazia o papel de uma garota que cantava até os bares fecharem e vivia à base de café e aspirinas. Utilizou-se essa maquiagem para fornecer *pathos* ao personagem — uma cantora sem talento que sonhava com uma grande carreira.

Ela estava à altura do papel. Aprendera com Strasberg. Descartando esboços preliminares para seu figurino, escolheu roupas rasgadas e procurou por meias-calças desfiadas e costuradas com pontos grosseiros, adquirindo um triste glamour de cidadezinha do sul com essas vestes cheirando a mofo (uma perfeita peça de objetificação) e dando vida a algumas características físicas da biografia que deveria interpretar, Cherie! E, desse modo, começou a criar um papel cômico tão triste, tão vulgar, tão deslumbrante em sua inconsciência da própria pobreza de talento que alguns considerariam esse o seu maior filme. Com certeza, foi o único no qual estava pronta para apresentar um personagem independente de si mesma, até no sotaque — não é a voz de Monroe que ouvimos, mas os tons inexpressivos da estúpida fala arrastada sulista. Ela comunica continentes de ignorância básica em cada abertura das vogais (nasalidades sulistas novamente lá no alto) e seus olhos rolam e dardejам para os cantos, tão inquietos e, contudo, tão sem vida quanto bolas de gude a cada vez que fala sobre a promiscuidade de seu passado. Tem toda a inexpressiva febre esquizoide da pobre e branca escória do Sul, é inexpressiva diante dos dilemas morais, da provocação, do terror — sugere toda a morte que já visitara o personagem na mecânica maneira com que aciona o interruptor para sua luz vermelha durante uma dança. Assim, *Nunca fui santa* se torna um veículo para Monroe, mas o resto do filme sofre, as cenas de multidão poderiam ter sido feitas por um diretor de segunda unidade da MGM e muito da atmosfera estabelecida pelos atores coadjuvantes tem o som superexcitado e falso de uma companhia de teatro há tempo demais na estrada. É como se *Logan* tivesse sido capaz de dirigi-la, mas não pudesse dar credibilidade a muito mais exceto uma triunfante cena de noivado entre o protagonista, Don Murray, e Monroe no fim do filme, que aparentemente foi ainda melhor por causa de uma história de feudos e discussões entre eles. Ela se torna selvagem em suas relações com Don Murray e, em uma cena na qual deveria lhe dar um tapa, bate em seu rosto com a cauda do vestido, com tanta força que causa vários cortes, uma aspereza pouco profissional pela qual tenta se desculpar, mas não consegue. Em vez disso, explode em lágrimas e grita para Murray: “Droga, droga, droga — não vou pedir desculpas a você, não, não.” É como se os espíritos a

proibissem. Certa vez, quando Murray pergunta por que continua a usar a fala arrastada do Sul mesmo após terminarem o trabalho do dia, responde: “Não vê que estou fazendo contato com meu personagem?” Qualquer amor que pudesse estar perdido entre eles era um amor de atores.

O filme é lançado, e, pela primeira vez, as críticas a levam a sério como atriz, mas, para sua infelicidade, não é sequer indicada ao Oscar. (O prêmio desse ano vai para Ingrid Bergman em *Anastasia* — o coração de Hollywood decidira perdoar Bergman por Rossellini.) De todo modo, Miller deixa Reno logo após as filmagens para encontrá-la em Nova York. Preparam-se para o casamento.

A PRINCESA JUDIA

Naturalmente, o casamento é uma orgia de publicidade. Quem poderia impedir? Os jornais mudam suas predições para a data das núpcias de edição para edição e mesmo o “Sem comentários” de Miller se torna manchete em seu retorno de Reno. Há agora cinquenta variações da mesma ideia fértil: o Grande Cérebro Americano se casará com o Grande Corpo Americano. Como Marilyn está adotando a religião (Sinagoga Reformada), o *New York Post*, cuja base de leitores é suburbana liberal, sindicalizada, de classe média e — na ausência de outros tabloides — progressista, faz uma análise desdenhosa do casamento, além de uma entrevista com a mãe de Arthur Miller. “Ela abriu seu coração para mim”, diz a Sra. Miller, que então contou que Marilyn estava aprendendo a fazer *gefilte fish*, *borscht*, sopa de galinha com *kneidelach*, picadinho de fígado, *tzimmes*, *pierogi* de batata — obviamente terá de ir um pouco mais longe que as cenouras com ervilhas de Dougherty.

O Subcomitê do Congresso para Atividades Antiamericanas interrompe seus planos de casamento. Procurando por publicidade, convoca Miller como testemunha para explicar por que não recebeu um passaporte em 1954. Esse é um caso antigo, trazido à baila somente porque está novamente solicitando um; ele deseja ir à Inglaterra para as filmagens de *O príncipe encantado* e negocia discretamente com o Departamento de Estado, que age como se estivesse preparado para negar mais uma vez (sob os termos de um regulamento que negava passaportes a pessoas “que apoiaram os movimentos comunistas” — embora, em 1956, esse tenha se tornado um poder embaraçoso). Já se passaram quatro anos desde o auge dos dias de McCarthy, e, ao lado dos testes da nova bomba de hidrogênio, Miller e Marilyn são o item mais digno de nota da América. Todo mundo em Washington entende que o Subcomitê do Congresso para Atividades Antiamericanas, que andava completamente fora das notícias, espera reganhar alguma atenção ao citar Arthur Miller por desobediência caso se recusasse a testemunhar. Posto que a publicidade é o anjo de um subcomitê, naturalmente são servis em seu secreto respeito por Marilyn. Assim, também oferecem um acordo secreto: se Monroe posar para uma foto com Walter, presidente do Subcomitê, as dificuldades de Miller podem começar a desaparecer. Ele se recusa. Chega a ser aconselhado por seus advogados a não contar para ninguém. Quem acreditaria nessa farsa?

Nesse meio-tempo, as audiências viram manchete. Marilyn tenta cativar todo mundo, dos liberais democratas ao *Daily Worker*! Diz à imprensa que seu noivo vencerá. Há um documentário dessa época que a mostra no meio de uma entrevista, no gramado em frente a uma casa em Washington, e nunca foi mais bela. Parece apaixonada. Poderíamos dizer, se fôssemos investir na lógica do sentimento, que parece profundamente apaixonada enquanto responde lentamente, em um estado de grande e profunda confusão, às questões que lhe são feitas. Parece perplexa, como se pensasse nas prazerosas horas com Miller em vez de nas questões com que é assediada. É claro que provavelmente está sedada. Temos de pensar em duas vidas sempre que pensarmos em sua vida.

Esse ainda é um ano no qual uma estrela de cinema pode ser perseguida pela imprensa por declaradas associações de esquerda, e, assim, a sugestão de que seu destino está ligado ao destino de Miller lhe dá *status* de heroína. Começa a capturar a imaginação dos intelectuais da América; relutantemente, são obrigados a contemplar a remota possibilidade de que ela seja não tanto uma estrela de cinema quanto uma figura maior da vida americana — de uma nova espécie! Naturalmente, não irão muito longe nessa direção até o momento de sua morte. Mas, uma vez que os intelectuais europeus estão inquietos com esse novo retrato — a América perseguindo seu autor ilustre e sua mais atraente estrela de cinema em uma imatura histeria neomacarthista etc. —, o Departamento de Estado intervém discretamente, o presidente Walter perde o embalo e Miller e Monroe conquistam sua primeira vitória. Ele obtém o passaporte. Podem se casar e ir para a Inglaterra fazer o filme com Olivier.

Desse modo, Marilyn é doutrinada pelo rabino Robert Goldberg, das cercanias de New Haven, em alguns dogmas gerais e na teoria do judaísmo (durante duas horas!), abraça a fé, entra para a congregação e fica sabendo que não existe vida após a morte. (Qual o orgulho do judaísmo reformado senão a ausência de vida após a morte?) A cerimônia de troca de alianças tem lugar em Katonah, na casa de Kay Brown, agente literária de Miller, dois dias após a cerimônia civil em White Plains, rapidamente arranjada na noite de sexta-feira, depois de uma horrível entrevista coletiva no início da tarde, na fazenda de Miller em Connecticut. Foi quando Myra Sherbatoff, do *Paris-Match*, foi morta perseguindo seu notável automóvel, e quatrocentas pessoas, na estimativa de Zolotow (que estava lá), se amontoaram em volta de Milton Greene para ouvir que teriam quarenta minutos para filmagem, vinte minutos para fotografias e trinta minutos para entrevistas, uma cerimônia tecnológica no sufocante calor de meio-dia de uma fazenda de Connecticut no fim de junho.

“Dê um beijo nele, Marilyn”, cantam os fotógrafos.

“Uma foto dos pombinhos, por favor.”

Um pesadelo. Contudo, temos as fotos daquele dia, e ela parece feliz. Morte, histeria da imprensa, Congresso e votos religiosos — é tudo parte do *tohu-bohu* (para usarmos uma boa expressão hebraica) que sempre foi sua vida pública.

Mesmo assim, como estão bonitos em suas fotos de casamento. O sério Arthur Miller scandalizou seus amigos desde que voltou de Reno, pois ele e Marilyn se agarram durante horas. Como uma escultura hindu, suas mãos vão para o torso um do outro, para os membros e diretamente para as partes privadas, quase que à vista de todos; uma questionável atividade para se praticar na frente dos cínicos, mas é como se herói e heroína declarassem ao mundo que, não importando a extensão da bolsa de estudos sexual *dela* e a magra escolaridade *dele*, encontravam-se como iguais na arte divina. Eram amantes, e essa é a única lei de equilíbrio na termodinâmica sexual. Imolarão o passado com o calor do presente. Miller compra para ela uma aliança de ouro na qual está inscrito: “A para M, junho de 1956. Agora é Sempre.” É uma resposta fervorosa a quaisquer sentimentos de confiança que ele ouvisse batendo em seu coração.

Há, em retrospecto, um diálogo ocorrido no dia do casamento de Quentin e Maggie em *Depois da queda*.

MAGGIE: [...] você disse que temos que amar o que aconteceu, não disse. Mesmo as coisas ruins.

QUENTIN: Querida, um evento em si não é importante; mas sim o que você tira dele. O que quer que tenha acontecido, isso é o que você fez desse acontecimento, e eu amo isso!

Algumas linhas depois, Maggie diz: “Há pessoas que rirão de você.”

QUENTIN: Não mais, querida, eles verão o que eu vejo [...].

MAGGIE: O que você vê? Diga-me! [Sem poder se conter.] Porque eu acho [...] que você já sentiu vergonha, não sentiu?

QUENTIN: Eu vejo seu sofrimento, Maggie; e quando eu o vi, toda vergonha desapareceu.

MAGGIE: Você [...] sentiu vergonha?

QUENTIN[com dificuldade]: Sim. Mas você é uma vitória, Maggie, você é como uma bandeira para mim, uma espécie de prova de que as pessoas podem vencer.

Esse é seu grito de guerra. Dificilmente se pode permanecer um escritor de esquerda se não se acreditar que as pessoas que vêm de baixo têm suficiente virtude para vencer, suficientes recursos para merecer vencer, sim, ela é um testamento vivo, pois ela — sua abençoada heroína — veio do povo. Assim, ela se torna a afirmação que substituirá todas as suas perdas certas de esquerda.

Naturalmente, Miller, como muitos dramaturgos antes, é um homem complexo demais para permanecer em uma peça consistente. Também é um poeta *prático* e muito imerso em estudos sobre dinheiro entrando e dinheiro saindo. Há mais na vida que afirmações de paixão e abóbadas sexuais sobre o passado. Miller está sempre perguntando a Greene sobre a Marilyn Monroe Produções, seus detalhes, seus planos, seu financiamento, seus projetos, suas dificuldades, até que Greene lhe diz: “Seja um marido! Deixe a corporação comigo e com Marilyn.” Não, não há amor instantâneo entre Miller e Milton, não mais que há entre Miller e os Strasbergs. Lee Strasberg conduziu Marilyn ao altar no dia do casamento, mas Arthur, ainda mantendo sua opinião para si mesmo, não aprova o Actor’s Studio nem aquele modo de ensinar, que torna atores “pessoas secretas” e “transforma a atuação em um segredo [quando] é a mais comunicativa arte conhecida pelo homem”. (Nunca a inata antipatia da mente progressista pelo nó dialético esteve tão em evidência!) Podemos testemunhar uma pequena parte de seu primeiro encontro, que ocorre na casa de Strasberg antes do casamento, e pode-se imaginar a excitação de Marilyn. Mas tudo dá errado. Marilyn começa a falar de uma gravação especial — Woody Herman interpretando Stravinsky — que Lee Strasberg lhe mostrara. Arthur deseja partilhar desse prazer, e Strasberg a põe para tocar. Uma gravação maravilhosa, diz Arthur, onde se pode comprá-la? Não se pode, assegura Strasberg. A gravação é única. Arthur olha para o disco. Tem um selo comercial. Pode ser difícil de encontrar, sugere, mas não é único. Certamente é, diz Strasberg, encerrando o assunto. É evidente, para Miller, que Strasberg está preso na armadilha de, em outra ocasião, ter se gabado para Marilyn do fato de o disco Woody Herman/Stravinsky ser único. Não, não há amor instantâneo entre Miller e Strasberg.

Mesmo assim, para a lua de mel todos irão à Inglaterra trabalhar em *O príncipe encantado*, os Millers, os Greenes e os Strasbergs. Uma troica! Strasberg tampouco está feliz com a presença de Greene. Cerca de meio ano antes, consultado por Milton sobre a possibilidade de Olivier também ser diretor, além de protagonista, Strasberg não se comprometeu com mais que a branda opinião de que “era uma boa ideia”. Greene imediatamente aproveitou a oportunidade para telegrafar a Olivier e oferecer o cargo. Pode-se dizer que foi um mal-entendido, mas quem pode ter certeza, incluindo o próprio Greene, de que o motivo secreto não foi acabar com qualquer possibilidade de Strasberg dirigir seu primeiro filme — ou será que Greene queria cair nas boas graças de Olivier, pensando em filmes futuros? Quem pode saber? Nos negócios, a ambiguidade envenena muito mais relações que a traição.

*

Marilyn viaja como uma espécie de rainha. Lembranças de Zelda! Os Millers voam para a Inglaterra com 27 malas (das quais três são de Arthur — como Barry Goldwater, ele estava decidido a conservar suas meias!). Há 1.500 dólares em excesso de bagagem, dos quais 1.333,33 são de Marilyn, e um dilúvio de centenas de repórteres nos aeroportos em Nova York e Londres. Guiles relata Miller em um estado próximo ao choque quando são conduzidos do terminal até o avião, “braços estranhos segurando seus cotovelos [...] sem ar para respirar [...] as vozes se tornaram um rugido abafado [...] um pouco como se afogar”. Miller demonstra exatamente essa tortura em sua expressão para os fotógrafos. Os cantos de sua boca se

tornaram os vincos no sorriso de um dragão de pedra. Dados os inflexíveis princípios do dragão, esse dano causado pela publicidade jamais terá fim. Talvez sofra mais quando tentar apreciá-la. Essa determinação em se torturar lembra Richard Nixon tentando ser jovial em seu comando.

No aeroporto de Londres são recebidos por Sir Laurence Olivier e sua esposa Vivien Leigh. Um fotógrafo é pisoteado na aglomeração. Partem em uma caravana de trinta carros até uma “grande propriedade alugada” em Egham, nos terrenos reais do Windsor Park. Esperavam um “chalé”, mas encontram uma mansão rural inglesa. É-lhes assegurado que, na Inglaterra, todas as casas para uma família são “chalés”.

Extasiada é a prosa da imprensa inglesa. Um semanário londrino imprime uma edição especial para Marilyn Monroe. Essa honra não fora concedida a nenhum ser humano desde a coroação da rainha Elizabeth. “Ela está aqui”, diz o *Evening News* de Londres. “Ela anda. Ela fala. Ela realmente é saborosa como morangos com creme.” *O pecado mora ao lado* teve exatamente o tipo de sucesso que se esperava na Inglaterra, onde muitos ingleses podem se identificar com Tom Ewell. Naturalmente, espera-se que Miller seja inteligente, soberbo, articulado e romântico — o alto cavaleiro que estivera pronto para guerrear com o desagradável McCarthy. A Inglaterra oferece sua ostra.

Ela foi convidada a ser patrona de um jogo beneficente de críquete no Tichborne Park e a experimentar a solidão rochosa da ilha de Aran; a indústria de tecidos escoceses preparava para ela uma imensa coleção de *twin-sets* de caxemira tricotados à mão; um grupo de Teddy Boys a convidou para um peixe com fritas em Penge, um subúrbio de Londres.

Mas isso é uma comédia. Pois os Millers estão presos a nós de classe. O sotaque inglês, particularmente o de Olivier, certamente os faz lembrar de que ela é uma garota semifavelada, e ele, um garoto do Brooklyn. Ela diz as coisas erradas em sua primeira entrevista coletiva. Os ingleses não ligam se é espirituosa ou revigorantemente estúpida, mas deve escolher entre um e outro — em vez disso, é pretensiosa.

— Você ainda dorme usando Chanel Nº 5?

— Considerando-se que estou na Inglaterra, agora durmo usando Yardley’s Lavender.

Isso não levará nenhum sopro de perfume aos narizes ingleses. É como sair da Notre Dame resolutamente católico: eles já ouviram essa.

— Qual é seu gosto musical?

— Eu gosto de jazz, como Louis Armstrong, sabe, e de Beethoven.

— Ah, *Beethoven*? — Podemos ouvir o som nasal das ondas anglicanas na baía de Beethoven. — Que números de *Beethoven* em *particular*, Srta. Monroe?

Ela dá uma inábil resposta americana:

— Eu sou terrível com números.

Agora a recuperação:

— Mas reconheço quando as ouço.

Não poderia haver erro pior! Não se oferece algo aos ingleses a menos que se esteja pronto para entregar. Não toleram conversas que espadanam de uma linha incompleta para outra.

Miller, por sua vez, é irremediavelmente rígido. Os ingleses não precisam de sua frieza. Podem ter frieza em seus próprios castelos. Ele é descrito a Zolotow por um amigo inglês como “frio feito um peixe congelado”. O casal recusa convites para festas elegantes e não recebe ninguém para retribuir os convites. É um péssimo início.

Em breve, começam a reconhecer um novo problema. Olivier *detesta* o Método. Onde está Milton Greene, que teve a genial ideia de escolhê-lo como diretor? É possível que Olivier seja o principal representante mundial da escola de Coquelin. Um ator faz bem o seu dever de casa e vem para o set com a caracterização esplendidamente pronta. Não se chafurda nas

profundezas. Entrega-se o que foi pedido. Eli Wallach fala em levar Olivier ao Actor's Studio para assistir ao Método em operação. As reações de Sir Laurence mostram que não fará parte dessa revolução.

Pode-se dizer, sem grande exagero, que a maioria da população, feminina e masculina, da Inglaterra é composta de bons atores amadores, treinados em Coquelin. Vive-se para a criação de sua própria conduta; apresenta-se essa conduta quando necessário. Nada desses grosseiros tropeços americanos em direção ao objetivo, enquanto se empanturram da boa vontade de todos. Pode-se conceber uma situação pior para Marilyn? Ela é um campo de extermínio para milhões de células no cérebro de cada um de seus colaboradores enquanto bombardeia sua paciência — sim, Tony Curtis falará de beijar Hitler e Olivier dirá a Milton Greene que está prestes a “guinchar”! O que torna tudo pior é que sua troica quase não está puxando sua biga. Milton Greene é macio como rum e manteiga com Olivier, e Miller, intimidado com a exibição de superioridade inglesa, sente um respeito exagerado por Sir Laurence. Strasberg faz pronunciamentos à la Big Bertha da segurança de Londres, a quilômetros do estúdio. “Por que Olivier disse que teve dificuldades com ela?”, perguntou anos mais tarde. “Eu diria que ela teve dificuldades com ele”, mas era uma arma obsoleta em guerras como essa.

Embora Olivier tenha sido avisado por Logan em muitas mensagens para ser paciente com Marilyn e não erguer a voz nem esperar “disciplina de palco”, e tenha prometido se controlar e ser “agradável e suave”, é provável que sinta desdém pela situação mesmo antes de o filme começar. Ele já interpretou *O príncipe encantado* em uma peça com Vivien Leigh e possivelmente está nessa empreitada mais pelo dinheiro que pela glória da profissão de Marilyn Monroe. Monroe, por sua vez, carregando todo o secreto esnobismo que a levou a pensar em se tornar princesa de Mônaco, deve estar excitada com a ideia de interpretar com o monarca de todos eles — sua própria coroação secreta! Podemos medir o grande e monárquico vazio do orfanato pelo tamanho de sua nobre ambição agora — e, no entanto, lá está Olivier, repleto de uma hostilidade que mal pode disfarçar às injunções de Logan para tomar conta de atrizes queridinhas, mimadas, animais selvagens, *lèse majesté*, e da loucura do Método, e do dinheiro americano, e do presunçoso Miller, e do ogro Strasberg, ele vai embora, assim faz Sir Laurence, e perturba regamente o ego da Srta. Monroe na primeira semana de trabalho ao dizer: “Muito bem, Marilyn, seja sexy!” Poderia ter pedido a uma freira para ter relações carnavais com Cristo. Olivier expôs aquele pequeno abismo, maior que o Atlântico, entre o Método e Coquelin. No senso comum de Coquelin, não se leva muito tempo para ficar sexy. Se Deus foi bom o bastante para lhe dar aquele dom, jogue-o sobre nós, meu bem! De fato, os mais inesperados atores ingleses no set olhavam para ela entre risadinhas. Estavam esperando que a máquina sexual fosse ligada.

Mas, no Método, não se fica sexy. Ela liga para Strasberg em Londres. Sua voz queimava os fios. “Lee, como alguém se torna sexy? O que é preciso fazer para ficar sexy?” Está inconsolável. Olivier interferira nas frágeis raízes da ontologia e revelara seu secreto desdém por ela. “A coisinha mais safada...”. Balzac, descrevendo um burguês que comprara um falso título, poderia fazer justiça a sua ira. Agora Olivier receberia o *seu* tratamento. Aprenderia, aquele rapazinho inglês malcriado, que sexualidade não é uma sacudida na compota, mas a encarnação inteira de uma mulher inteira em relação com o papel inteiro: Marilyn fica doente. Rapidamente o elenco é instruído por Greene a não dar risadinhas quando ela aparece, e, como reação, exibem um ar funéreo quando a veem.

Logo entram na familiar situação de não saber se ela chegará duas horas atrasada, quatro horas atrasada ou não virá. Manhã após manhã, Miller telefona dizendo que está doente. De fato, voltou às imensas quantidades de sedativos. Miller começa a descobrir o turbilhão. (“Sou terrível com números.”) Há noites em que não consegue dormir de modo algum. O incontável número de comprimidos aumenta ainda mais. E então vem a aposta. Será que toma mais alguns e consegue algumas horas de sono, depois cambaleando em drástico estupor durante

as filmagens, ou deve passar a noite sem dormir e tentar fazer seu trabalho à base de estimulantes? E olhos vermelhos? Ou será que deve faltar mais um dia? Ele está vigilante. Já há sinais de que o balde no qual ela desce até o poço está amarrado a uma corda desfiada. É justo nos perguntarmos se Miller ainda está cheio de amor ou se já começou a sentir raiva de seus hábitos. É um homem muito ambicioso. Ao seu próprio modo, é tão ambicioso quanto ela, e, se apenas fosse uma atriz da escola de Coquelin — um pequeno detalhe! — e pudesse fazer seu trabalho no horário, iriam longe juntos. Durante aqueles dias em Washington, enquanto lutava para conseguir seu passaporte, deve ter pensado uma ou duas vezes que nenhum cargo nacional era necessariamente pequeno demais para ele. O público os amava tanto! Em vez disso, após anos de trabalho sofrido, agora escreve menos que nunca. Ele é seu deus, seu guarda, seu assistente e seu laçao. Velhos amigos, muito impressionados com sua importância no passado, ficam horrorizados ao ver Miller colando novos *clippings* de Marilyn em um álbum de recortes ou esperando para aprovar suas fotografias. Greene, que lê melhor a situação, sente que Miller está se imiscuindo em todos os cantos do negócio de filmes como forma de se preparar para substituí-lo.

Mesmo assim, o quanto ela deve irritar Miller com suas infinitas jornadas ao mais simples dos pontos. Ele se torna consciente demais da capacidade dela de infligir danos em guerras secretas. Não pode evitar — ele simpatiza com Olivier. Como honesto amante judeu, deve escrever “uma carta enviada do inferno” e deixá-la para que ela a veja. (Talvez ache que a carta servirá para reorientar o coração de Marilyn.) Quando lê essas poucas linhas, telefona novamente para Strasberg. A recordação é de Guiles:

Ela estava tão transtornada ao contar a história que não era fácil determinar precisamente o que dizia a nota, mas Strasberg lembra que havia indignação em sua voz. “Era algo a respeito de como estava desapontado comigo. Ele me tomava por uma espécie de anjo, mas agora começava a pensar que estava errado. Que sua primeira mulher o decepcionara, mas eu fizera algo pior. Olivier começava a achar que eu era uma cadela causadora de problemas, e ele [Arthur] não tinha mais uma resposta decente para isso.”

Os Strasbergs naturalmente acreditarão, nos anos futuros, que esse episódio foi “a semente de sua posterior destruição”. Miller, tão naturalmente quanto, o veria como mais um entre muitos. Marilyn, sempre disposta a remexer a terra onde estavam enterrados os corpos de seu passado, diria, após romper com Miller, que ele a chamara de “puta”. Em *Após a queda*, Miller recriará o episódio e dará este texto à nota: “A única que sempre amarei é minha filha. Se eu apenas pudesse encontrar uma maneira honrosa de morrer.” Que pesadelo está começando para ele. É o caldeirão no qual Marilyn passou sua vida, mas ele não está habituado a isso.

O filme progride com ausências, esgotamentos nervosos, crises. Olivier está próximo do colapso. A ironia é que, quando se assiste a *O príncipe encantado*, ele é melhor do que qualquer um teria o direito de esperar, conhecendo a história de sua realização, mas isso porque Monroe está soberba — as surpresas nunca acabarão?

Dame Sybil Thorndike, que interpretou a Rainha Mãe, dirá após o fim do filme: “Achei que ela seguramente não se destacaria, trabalha em tão pequena escala, mas, quando a vi na tela, meus deuses, como se destacou. Era uma revelação. Nós do teatro tendemos a ser muito extrovertidos. Ela é o contrário. A perfeita atriz de cinema, pensei. Vi um monte de seus filmes desde então e ela sempre está lá — aquela qualidade perfeita.”

Também está adorável. Milton H. Greene é de fato um gênio da maquiagem. Nunca mais Marilyn exibirá uma palheta feminina tão maravilhosa, suas cores brilhando entre os matizes de um jardim inglês. Nenhuma cor surge em seu rosto sem assumir o tom de uma pétala de flor. Seus lábios são rosados, suas bochechas possuem um suave rubor. Tons de lavanda passeiam por seu cabelo. Mais uma vez, habita cada quadro do filme.

Naturalmente, Olivier, por sua vez, não falharia em ser excelente. É um ator bom demais para não oferecer o contorno definitivo de um arquiduque dos Bálcãs. Se há milhares de virtuosidades em seu sotaque, é porque suas virtuosidades estão sempre instaladas dentro de

outras virtuosidades — um consumado castelo de cartas. O problema é que interpreta sozinho. É impossível acreditar que está atraído por Marilyn. (De fato, é mais plausível quando diz desdenhosamente: “Ela tem tanto *comme il faut* quanto um rinoceronte!”) Querendo ou não, desse modo enfatiza o alto nível de maquinação do roteiro.

Chega o dia em que Paula Strasberg ataca com “torrentes vindas do amor e do interesse”. Diz a Olivier que sua interpretação é artificial. Não demorará muito até que seja banida do set e mandada de volta para casa. (De algum modo, Olivier não consegue se acostumar ao hábito de Monroe de se afastar dele para conversar com Paula.) Mas Strasberg caiu por sua lealdade na frente de batalha correta. Depois disso, Paula trabalhará com Monroe pelo resto de sua vida. E Milton Greene ficará com a conta acumulada. Do ponto de vista de Marilyn, era a produtora do filme, mas não tinha nenhum controle artístico. Greene dera todo o controle a Olivier! Tem-se um vislumbre de sua raiva, e da maneira como ela e Arthur falavam sobre Milton, logo depois que Greene anuncia à imprensa inglesa, *por iniciativa própria*, que está pronto a abrir uma subsidiária da Marilyn Monroe Produções para fazer filmes na Inglaterra. Quão inconsciente Milton deve estar dos sentimentos de Marilyn. Obviamente, ela não lhe dera quase nenhuma pista.

Miller telefona para Greene, mas sua raiva era tão grande que ele gritava no aparelho, e tudo que Greene conseguia ouvir era um rugido incoerente. Ele se lembra de sua furiosa resposta: “Se você quer falar comigo, fale. Se quer gritar, não vou ficar aqui ouvindo.” Quando o rugido continua, bate o telefone.

Indubitavelmente, agora tem noção do começo do fim de sua relação com a Marilyn Monroe Produções. Culpado Greene! Ele também foi forçado a servir como emissário de Olivier e informar Paula Strasberg de que fora exilada. A certa altura desse combativo período, Monroe convoca seu analista em Nova York e atrasa a produção em mais uma semana.

Para um gostinho das relações mútuas logo antes do banimento, devemos confiar em Zolotow. Se o vislumbre dessa cena não é verdadeiro, sabemos que deveria ser.

Certo dia, quando Marilyn estava insuportavelmente lenta em relação a tudo, Olivier disse algo sobre apressar um pouco as coisas. Strasberg disse: “Você não deveria apressar Marilyn. Afinal, Chaplin levou oito meses para fazer um filme.”

Olivier olhou de Monroe para Strasberg e em seguida para Greene. Ele não disse uma palavra. Mas sua expressão indicava que a analogia entre Monroe e Chaplin era possivelmente a observação mais nauseante que já ouvira.

Olivier está errado. O esnobismo inglês novamente constrói impérios e os destrói. Todas as partes envolvidas terminaram o filme em um estado de náusea, e Marilyn faz um pequeno discurso para o elenco. “Espero que vocês me perdoem. Não foi minha culpa. Estive muito, muito doente durante todo o filme. Por favor, por favor, não fiquem magoados comigo.”

Ela é apresentada à Rainha. Não adianta. Perdeu a imprensa inglesa. Torcem o nariz e fazem críticas indiretas. Não tinha o toque popular, não sabia, *como Winston Churchill*, comer peixe com fritas com os *cockneys*.

Os Millers voltam à América. O sonho de que estão destinados a um grande e sólido casamento pode já estar naufragando. Gostaríamos de ter uma foto da expressão de Olivier quando se despede.

*

Voltam ao apartamento dos Greene em Sutton Place e dividem seu tempo entre Nova York e a fazenda de Miller em Connecticut. A barulhenta linha de produção de publicidade diária é fechada. Começam a ter algo da vida de casados que Miller certa vez imaginara. Mais tarde, ele indicará que o outono, o inverno, a primavera e o verão que passaram juntos em Amagansett foi sua época mais feliz, e, se isso conflita com o ponto de vista dos Strasbergs de que a relação fora fatalmente ferida pela descoberta da carta de Miller em Egham, fazemos

melhor em reconhecer que seu casamento requer amor para estar a serviço da medicina. Assim, por um período, será o mais profundamente devotado médico da vida dela, e, em troca, ela o amará — quase da maneira como se espera que garotas gentias amem médicos judeus. Esforçam-se tanto para curar você! Em todas as primeiras peças de Miller, está presente o tema progressista de que o mal social deriva de mentes adoecidas por valores inumanos. O melhor modo de curar essas mentes é curar o coração. Ele ama o coração dela. É significativo que Paula Strasberg, entrevistada em Nova York logo depois de *O príncipe encantado*, se sentisse suficientemente desinibida para dizer: “Nunca vi tanta ternura e tanto amor como o que Arthur e Marilyn sentem um pelo outro. Como ele a valoriza! Não acho que nenhuma outra mulher que já conheci tenha sido tão *valorizada* por um homem.” Parece que Egham ainda não fizera ruir todas as paredes.

Na verdade, ajustam-se a dias bons e ruins. O que é a linha narrativa do casamento. Na Inglaterra, ele fracassou com ela. Em *Depois da queda*, Maggie grita: “Você deveria ter entrado lá gritando! E não agir como um liberal cortês e dar declarações escritas.” Greene observou: “Ela queria um *fuehrer* para lidar com Oliver e conseguiu um corretor”. Não, Marilyn não queria os insights de Miller sobre a complexidade das condições de trabalho do artista. Desse modo, Arthur foi, sim, um fracasso na Inglaterra e um traidor em Egham. Mas o casamento dificilmente pode estar morto. Ela experimenta a mais desesperada necessidade de cura. Sua doença é formada por toda a vindoura acumulação dos males que adiou no passado, todas as relações sexuais com homens que não amou, todas as horas incompletas com homens que amou, todas as mentiras que contou, todas as mentiras que se contou sobre ela, todas as não vingadas humilhações dormindo como escorpiões famintos na carne agitada. Pior! — toda a inacabada insanidade familiar e seus próprios e brutalizados nervos. Além da necessidade de repousar em alguma identidade final. (Em sua última entrevista com Meryman para a *Life*, ela diria: “Meu trabalho é o único terreno no qual posso me afirmar. [...] Para falar honestamente, pareço ter toda uma superestrutura sem nenhuma fundação.”) Embora tenha conhecido os melhores atletas sexuais de Hollywood (aquela capital do sexo), e Miller, em seus piores momentos, provavelmente fosse um inibido proprietário do Brooklyn, amava-o. É o primeiro homem que conheceu no qual pode encontrar uma identidade, ser Marilyn Monroe, a esposa de Arthur Miller. Só isso poderia prover tal felicidade que ela é capaz, ao menos durante esse período, de lhe conceder aquela ficção indispensável à manutenção do casamento — você é o melhor amante que já tive. Naturalmente, *melhor amante* é uma feliz categoria própria. Muitos homens e mulheres mantêm uma vida sexual com parceiros que parecem, cada um por sua vez, *o melhor*, um amante para cada face do melhor sexual; de algum modo, há vinte melhores faces. Dificilmente seria anômalo que, sentindo por ele uma ternura que talvez não tivesse conhecido antes, decidisse que ternura era, sim, o melhor, ainda que o número de sucessos sexuais certificados — liguem para o Dr. Kinsey! — já tivesse sido maior. Ou então o melhor era alguma descarga elétrica de alta voltagem na estratosfera da trêmula árvore sexual, algum doce sabor de liberdade (a liberdade de foder!), qualquer categoria pode ser a melhor: lábios, cheiro, pele, *qualquer coisa* — não existem padrões que nos impeçam de decidir que nossa vida sexual está no limite máximo. Naturalmente, todos nós envelhecemos, esse pequeno problema! Contudo, sempre podemos carregar nosso passado sexual para o presente (até mesmo do modo como Miller sugere em *Depois da queda*), mas só conseguimos ter sucesso em igualar o amante atual à soma de tudo que se passou se também crescemos, ou seja, se nos tornamos mais sábios, mais espirituosos ou mais fortes psiquicamente. Temos de transcender o que é passado, em nossas emoções, ao menos, se não em nossos corpos. A emoção deve trabalhar através da tristeza do passado sem autopiedade; assim, é preciso encontrar mais riqueza no coração — não é uma exigência pequena!

Todavia, há pouca evidência de que jamais tenham conhecido tal estado. Como tudo o mais na vida de Marilyn, vivia em uma contínua condição de semimentira, que impunha a todos

como verdade absoluta — a de que Miller a adorava desmedidamente. Como a uma *deusa*. Uma vez que Miller também era um homem com necessidades tão distintas quanto o imperativo de escrever bem e o desejo de tirar proveito dos talentos dela assim como todo mundo, sim, sempre que ele emergia como *pessoa separada* — expressão destruidora do romance! —, essa semiverdade ou semimentira de que a adorava sem limites entrava em colapso. Onde antes ela alegara uma verdade absoluta que era infundada, agora havia uma negação absoluta, igualmente infundada. Ele não a amava. Só queria usá-la.

Um retrato dessa gangorra emocional é revelado em seus hábitos em Amagansett. O verão de 1957 é o período no qual ele faz seu melhor trabalho como Jovem Doutor Miller e frequentemente consegue que ela deixe de tomar os sedativos ou tome apenas um ou dois por noite; às vezes até mesmo consegue dormir. Recuperada pelo menor repouso, havia dias em que demonstrava infinita energia e requintada sensibilidade — ao menos aos olhos de seu amante. Tinha apenas de estudar as pétalas de uma flor para invocar toda sua apreciação de adorador — “ela podia olhar para uma flor como se nunca tivesse visto uma antes”, diria ele em uma entrevista —, e temos um vislumbre do que havia de mais terno e atraente entre eles em uma citação que Guiles selecionou do conto de Miller “Please don’t kill anything” [“Por favor, não matem nada”]:

As ondas batiam na rede agora, mas eles ainda não podiam ver nenhum peixe. Ela colocou as mãos no rosto e disse: — Ah, agora sabem que foram apanhados. Ela riu. — Estão tentando entender o que aconteceu!

Ele ficou feliz por ela estar zombando de si mesma, ainda que seus amedrontados olhos estivessem fixos na rede submersa. Ela relanceou o olhar para o marido e disse: — Ah, meu Deus, agora serão apanhados.

Ela começou a explicar, mas ela rapidamente o interrompeu: — Eu sei que é certo se forem comidos. Eles vão comê-los, não vão?

— Eles os venderão para as peixarias — disse ele brandamente, para que o velho no guincho não os ouvisse. — Alimentarão as pessoas.

— Sim — disse ela, como uma criança reconfortada. — Vou olhar. Estou olhando — ela quase anunciou. Mas algo nela prendia a respiração.

Estamos finalmente lidando com a raiz da comédia humana, e esta é trágica. Ela é uma garota que não pode suportar a morte de um peixinho — é genuinamente sensível à expiração da vida, a esse *instante* cujas associações vão até a raiz de seus nervos divinos —, mas, mesmo assim, está disposta a se matar antes de permitir que a vontade dele influencie a sua.

Nos anos vindouros, quando suas tentativas de suicídio serão frequentes, ele reconhecerá que seu desejo de se matar efetivamente também o mataria aos olhos da sociedade. “Eu sou todo o mal que existe no mundo, não sou?”, pergunta Quentin a Maggie durante uma dessas tentativas. “Um suicídio mata duas pessoas, Maggie, é para isso que serve!”

Naturalmente, Miller tampouco é sem contradições. É uma obra-prima de amor e de parcimônia, de generosidade e de furto. Se veio até ela como um homem explodindo com o desejo de oferecer seu amor a alguém que necessita dele, ela deve sentir todo o prazer do ladrão que depena um consumado avaro. Que tesouro acumulado! Pela primeira vez na vida, ela vive em um meio que a adora, que a adora duplamente, primeiro como estrela, e em seguida porque escolheu Arthur, e assim prefere a *intelligentsia* e o teatro aos capitalistas, atletas profissionais ou Hollywood. Além disso, há os quase ilimitados fundos da atenção dele, uma atenção tão especial e amorosa. Tem o mais talentoso escravo do mundo. E tem necessidade de manipular um escravo depois de uma vida na qual seus nervos foram manipulados pelos imperativos alheios.

Esse, contudo, é apenas um lado de Miller. Ele também é ambicioso, limitado e inflexível, frequentemente desprezado pelos críticos de fora do teatro por suas falhas intelectuais. Tampouco se desenvolveu para ir de encontro a tais críticas. Em vez disso, reforçou seus velhos muros. Tem terror do tipo de nova experiência que poderia ampliar suas ideias; ela é nova experiência suficiente para durar uma vida.

Embora essas limitações tenham acabado com seu trabalho mesmo antes de vir morar com

ela, a inabilidade de escrever grande coisa em seu primeiro ano juntos estabelecerá padrões precoces que mais tarde o prejudicarão. (Naturalmente, o fato de que ainda é assediado por comitês do Congresso tampouco ajuda.) Mas, desde o início, vivem com o dinheiro dela. Vindo do trabalho dela. Em tal condição, é natural bajulá-la. Será que algo lhe poderia ser pior? Começa a desenvolver os instintos de um servidor. Como já possui o faro de classe média para mesquinhos incrementos de poder, o vácuo em sua própria força criativa é preenchido se tornando uma espécie de gerente de negócios, camareiro e enfermeiro residente. Administra coisas demais. Ela, com sua profunda desconfiança de todos a sua volta, começa a suspeitar dele. Será que se casou com ela porque já não pode escrever? Sua ambição secreta será se tornar produtor de Hollywood? Ou quer usá-la para não morrer de fome? Tais dúvidas mesquinhas aquecem os dínamos da já acelerada insanidade. Cada vez mais, durante os bons meses em Amagansett, ela mergulhará em súbitas depressões, inexplicáveis para ele. O que não consegue reconhecer quando se depara com o desafio da incalculável complexidade de uma mulher é que ele também é um enigma para ela e que, ao contrário dele, ela adoece diante de mistérios, os quais não oferecem novas linhas literárias de trabalho, mas sim as conotações do abismo.

Em Amagansett também descobrem que ela está grávida. Na sexta semana, sente tanta dor que correm a Nova York para uma cirurgia. Anuncia-se que a gravidez é tubária. Mas há ambiguidade até mesmo a esse respeito. Ainda não se sabe se suas gravidezes eram tubária ou histéricas. Greene afirma que certa vez ela passou por um assustador aborto que tornou impossível engravidar novamente. Miller, em uma entrevista, disse que Marilyn não podia engravidar; porém, mais tarde na mesma entrevista, disse que teve uma gravidez tubária. É uma confusão que ela mesma pode ter disseminado e que ainda persiste. A melhor explicação, vinda de uma amiga que a conhecia bem, é a de que tivera muitos abortos, talvez doze no total! E em lugares baratos, pois muitos foram feitos quando era modelo ou ainda trabalhava como coadjuvante com um contrato de sete anos. Desse modo, seu trato genitourinário ficou indescritivelmente cheio de cicatrizes e sua propensão a uma gravidez tubária foi aumentada. Posto que suas menstruações eram insuportáveis — “a dor era tão grande que se contorcia no chão” —, um médico começou a inibi-las com uma droga que antecipava a pílula e a impedia de engravidar, e ela, “em histérica compensação, achava que estava grávida. Você pode conceber a assustadora confusão que isso causou?”

— Mas nunca usou um diafragma?

— Ela os odiava — disse a amiga. — O que as pessoas não entendem é que Marilyn adorava sexo. (Estamos em *Rashomon* novamente!) Em toda sua vida, não acho que tenha ficado mais de uma semana sem algum homem por perto. Fazia sexo com os homens do modo como, antes, os homens faziam sexo com as mulheres.

— Mesmo assim, precisava de sedativos.

— Ninguém é perfeito.

Agora com Miller e fiel a Miller, fará uma cirurgia, e depois outra, para tornar possível a concepção de uma criança, e afirmará engravidar novamente — o que permanece constante é a profundidade da depressão a cada vez que a gravidez, real, tubária ou histérica, chega ao fim. É como se o veredicto de Zanuck sobre ela ser uma aberração sexual fosse confirmado. Embora poucas mulheres escapem da depressão ao enfrentar um aborto — afinal, estão lidando com um mistério, um mistério que, por qualquer razão, resolveu não nascer —, que avalanche de depressões para Marilyn. A silenciosa lógica do suicídio insiste que uma morte prematura é melhor para a alma que a lenta extinção na miséria de anos deteriorantes.

Essa depressão pesa tanto sobre ela que Miller cruza seu Rubicão. Nunca antes escrevera com um ator ou uma atriz em mente. Ele deriva da alta tradição da literatura para a qual o verdadeiro teatro depende da peça e o roteiro é inviolável. Grandes dramaturgos vivem com temas, não com atores. Mas escreverá um roteiro de cinema para ela. Adaptará seu conto “Os

desajustados” para ser um veículo para ela. Do ponto de vista de Marilyn, isso pode tanto ser a maior oferta de seu amor quanto o primeiro cálculo agressivo de um cérebro ambicioso e vil. Seu humor melhora e ela fica alegre por alguns dias, mas, quando voltam do hospital, escorrega novamente para a depressão e aumenta sua cota de Nembutal. Um dia, ele a vê bater contra uma cadeira e cair imediatamente em uma espécie de sono profundo. Sua respiração é difícil. Pela primeira vez, ouve o que se tornará o inconfundível som de um diafragma semiparalisado — sua respiração é um horripilante suspiro contínuo. O vento da morte sopra sobre a mortalha. Ele não tenta fazer café, obrigá-la a caminhar, dar tapinhas em seu rosto ou beliscar a parte de trás de seus joelhos. Em vez disso, busca “ajuda médica imediata”. Faz parte de seu caráter não recorrer a soluções amadoras. Aparelhos e técnicos de uma clínica vizinha chegam *rapidamente* — será essa a assistência médica a qual estamos acostumados? — e a ressuscitam. Salvou sua vida. Terá de salvá-la novamente, mais de uma vez. Segundo Guiles, nos dias que se seguem a esse incidente, será infinitamente carinhosa com Miller, beijando suas mãos sem parar.

O que testemunhamos? Será que ela realmente supôs (com sua abominável facilidade para viver no inconsciente alheio) que ele poderia deixá-la morrer? Ou sua raiva foi posta de lado ao ver a expressão de alívio nos olhos dele pelo fato de ainda estar viva?

Começam a criar raízes. Ele encontra outra fazenda em Connecticut, e a compram. Ela está ocupada e feliz com os detalhes da reforma e com o trabalho diário dos carpinteiros, enquanto ele começa a trabalhar em *Os desajustados*. É uma época feliz, mas Miller sabe que terá fim assim que a reforma for concluída. Está certo. Ela fica entediada com o campo e começa a falar sobre terem seu próprio apartamento em Nova York. Mudam-se do apartamento dos Greene em Sutton Place para outro, no número 444 da East Fifty-seventh. Obviamente, o amor dela pelo Brooklyn não é mais tão intenso quanto costumava ser. Se haverá uma vista por sobre o East River, será de Manhattan que olharão para os tristes edifícios ilegalmente ocupados na linha do horizonte do Queens. Ela retoma suas aulas com Strasberg e passa muitas manhãs na casa dele, conversando com outros atores. Miller não a acompanha com frequência, mas tampouco se opõe. É como se sentisse que ela precisa estar sempre engajada na construção do ninho para alguma futura identidade. Estar entre atores oferece uma cultura que pode adquirir do modo como outros aprendem uma língua estrangeira — no mínimo, absorve o ambiente do ator nova-iorquino do Método, suas fofocas, suas perspectivas, sua sofisticação, seu cinismo e seus agudos horizontes. Finalmente viver em meio a um ambiente deve ser o equivalente a oxigênio para ela. Todavia, também demonstra mais respeito por Miller durante esse período. Quando recebe visitas no apartamento de Nova York, passa na ponta dos pés pelo cômodo mais importante da casa — o lugar onde seu marido escreve. Temos de concebê-lo sentado lá, incapaz de escrever uma linha por causa das advertências que ela faz aos convidados. Certamente, durante essa época, Milton Greene também está sendo processado pelo controle da Marilyn Monroe Produções, um episódio sórdido. Encorajada por Miller, ela chega a tentar, através de seus advogados, retirar o nome de Greene como produtor executivo de *O príncipe encantado*: assim como Natasha Lytess, ele não tivera notícias dela durante esse intervalo. Uma vez que acabou de recusar uma oferta de 2 milhões de dólares de uma produtora de televisão porque “ela não suportaria a tensão de uma série”, pode sentir que protege legitimamente os interesses dela. Afinal de contas, metade daqueles 2 milhões seria dele. Embora ameace mover uma ação judicial na qual exigiria grandes quantias, Greene sente pouco entusiasmo pelo projeto e, finalmente, aceita 100 mil dólares, muito menos que os advogados de Monroe estavam dispostos a pagar. “Meu interesse pela carreira de Marilyn”, diz com triste dignidade, “nunca foi motivado por lucro”, e, depois de três anos de atividade que viraram sua vida de cabeça para baixo, volta a sua antiga profissão.

É difícil saber se essa vitória de Miller contribui para a excelência de *Os desajustados*,

mas, de qualquer modo, o roteiro progride. Está livre da calmaria literária. Algum tempo depois de terminar o primeiro esboço do filme, convida seu velho amigo e vizinho, Frank Taylor, que fora editor e produtor de Hollywood, para a leitura do roteiro. Em uma tarde de julho de 1958, Miller o lê para ele, e Taylor obviamente fica impressionado, pois sugere enviar imediatamente o roteiro para John Huston em Paris, e uma semana mais tarde Huston telegrafia de volta dizendo que o filme é “magnífico”. Ficarão felizes em dirigi-lo. Clark Gable recebe uma cópia e também fica ansioso para trabalhar nele. Taylor concorda em se afastar momentaneamente das publicações e ser o produtor. A United Artists está interessada em financiá-lo. Agora têm não apenas uma grande produção encaminhada como também um súbito senso de excitação. E, finalmente, promessas de realização. Parecem ter emergido de um casamento em bom funcionamento para um excitante trabalho que farão juntos. Faz muito tempo desde que tanto talento e celebridade se uniram em um filme.

*

Contudo, não conseguem ficar livres de embaraços. É como se houvesse uma lei: se o passado é repleto de antigas complicações, novas surgirão no futuro. Precisam de dinheiro. Desse modo, ela é obrigada a fazer outro filme antes de *Os desajustados*, e então complicações na agenda de Gable a obrigam a começar outro. Quando termina *Quanto mais quente melhor*, seu casamento está em risco; ao fim de *Adorável pecadora*, agarram-se um ao outro como viciados.

Que desmantelamento de esperanças! Ela acreditara que ele a introduziria à vida do intelecto, e acaba por suspeitar que seu próprio intelecto possa ser mais interessante que o dele. “Você parece um garotinho”, diz Maggie, “você não vê as facas que as pessoas escondem.” Se seu silencioso ressentimento é secretamente sexual, quem pode deixar de pensar que ela deveria ter sabido disso desde o começo? Fato é que em nenhuma outra época viverá tão à base de sedativos quanto em seus anos com Miller, e um *insight* sobre a distância entre seus corpos vem de uma história contada por ele sobre certo dia miserável no qual descobriu que o interior da boca de Marilyn estava coberto de feridas. Uma investigação no armário de remédios revela outro horror: ela tinha várias dúzias de sedativos de todas as variedades; ele mostra o conteúdo do esconderijo a um químico, que o informa que a reação entre alguns dos medicamentos podia ser literalmente venenosa. Ela tem sorte de se safar com não mais que uma boca ferida. Pobre criança engolidora de pílulas. Nessa ocasião, é feita uma limpeza em seu equilíbrio químico, ou seja, Miller consegue reduzir seu vício a alguns poucos barbitúricos compatíveis entre si, mas que tristeza de casamento se está sugerindo quando “descobre” que a boca de Marilyn tem feridas. Faz uma semana, duas semanas ou um mês desde que trocaram um beijo? O episódio ocorre em Los Angeles, provavelmente no período logo antes de *Adorável pecadora*, quando o casamento passa por um de seus piores momentos. Por outro lado, nunca se dão bem quando ela está trabalhando. Temos de tentar penetrar sua condição nessas ocasiões. No começo de *Adorável pecadora*, ela surge como um monstro de determinação. Também é uma concha frágil. Se a conhecemos bem o bastante para suspeitar que a fragilidade é sua arma mais crua e não tem como estar tão fraca quanto se mostra, de fato testemunhamos uma porção corrompida de sua força, embora esteja na insustentável posição de proteger uma primorosa sensibilidade que foi espetada, estimulada, torcida, esmagada e torturada durante quase toda sua vida. A quantidade de raiva animal presente nela nesses anos de proeminência artística é quase impossível de controlar, por meios humanos ou químicos. Mesmo assim, tem de superar tal tensão a fim de se apresentar ao mundo como aquela figura de imaculada ternura, profundo espanto e tola e dipsomaníaca doçura que é Sugar Kane em *Quanto mais quente melhor*. Será sua maior criação e seu maior filme. Pegará uma farsa improvável e de algum modo oferecerá um indefinível senso de

promessa a cada lógica absurda no estúpido esquema das coisas, até que o filme acaba por se tornar o mais raro dos objetos de arte modernos, uma *afirmação* — o público se sente mais atraído pela ideia da vida ao fim de duas horas. Com toda a habilidade de Wilder, e o diretor pode nunca ter sido melhor, com toda a atuação de primeira de Tony Curtis e Jack Lemmon e uma exibição de maestria tardia de Joe E. Brown, teria sido não mais que um filme muito divertido, e sairia da mente assim que se pisasse no lobby, não fosse por Monroe. Ela trouxe uma evocação tão boa e tão rara que parecia se encaixar na própria disposição das coisas, como se Deus, tendo colocado alguns homens na Terra a fim de manter o universo coeso, agora estivesse amarrando o cosmos com alguns anjos debiloides.

Falando sobre atuação em sua última entrevista para a *Life*, diz em certo ponto: “Você está tentando achar a cabeça do prego, e não apenas dando uma martelada.” Mas que jornada para baixo todos os dias, para baixo até a cabeça do prego. Por quantas velhas minas emocionais deve passar enquanto navega, graças aos estimulantes, para fora do estupor químico até a consciência. E quanta bília deve distribuir, quanto veneno em seus truques. No set de *Quanto mais quente melhor*, levará os colegas atores aos horrores da repetição. Durante 42 tomadas, Tony Curtis tem de mordiscar 42 asinhas de galinha porque Monroe continua esquecendo sua fala. A repetição mata a alma — Curtis não comerá galinha durante muitos meses. Ele e Jack Lemmon ficarão no set, usando saltos altos, enchimento de seios, meias de seda e quadris falsos durante todo um longo dia de filmagem, porque Marilyn é incapaz de dizer: “Sou eu, Sugar.” “Houve 47 tomadas”, diz Wilder. “Depois da trigésima, escrevi sua fala em um quadro-negro. Ela dizia coisas do tipo: ‘Sou Sugar, eu.’”

Talvez esteja buscando por nuances de identidade. “Sou Sugar — o nome pelo qual você me conhece, o qual, pelas minhas próprias referências, sou — *eu*.” Esplêndido. Está resolvendo um problema de nós psíquicos digno de R. D. Laing. Mas os atores estão enlouquecendo. Quando não consegue lembrar uma única linha, “Onde está o *conhaque*?”, enquanto procura em uma cômoda, Wilder finalmente escreve o texto na parte de dentro de uma gaveta: ONDE ESTÁ O CONHAQUE? Em breve a escreverá em todas as gavetas. Se ela está tentando bater na cabeça do prego e descer até aquele núcleo de si mesma onde prego encontra nervo, também está descarregando sua quase infinita raiva da vida, dos homens e do mundo do cinema. Como exaure os talentos a sua volta! “Quando fui cortar o filme”, diz Wilder, “olhei as tomadas iniciais. Nelas, Curtis parece bem e Monroe está fraca. Nas últimas tomadas, ela está maravilhosa e ele está fraco. Como diretor, devo desconsiderar as melhores tomadas dele [...] e seguir com Monroe [...] porque, quando Monroe está na tela, o público não consegue tirar os olhos dela.”

“Sim”, Curtis dirá a Paula Strasberg quando chora depois de ouvir que beijar Marilyn é “como beijar Hitler”, sim, ele dirá: “Tente atuar com ela, Paula, e veja como se sente.” Ela chegará ao set com horas de atraso. Em um bom dia, se atrasa duas horas; em um mau dia, seis. A menor sugestão de Wilder sobre como fazer uma cena a deixa confusa. Deve fazer tudo a seu modo, e novamente aprendemos que seu instinto está certo, mas faz tudo a seu modo, deixando o diretor falando sozinho para consultar Paula Strasberg. Lembranças de Sir Laurence e Monroe. Está dez anos à frente de seu tempo.

Naturalmente, ela sabe o que está protegendo, sabe que filme não é vida no palco, mas existência em algum outro lugar. No filme, para citar um ensaio em *Maidstone*, um ator pode:

desobedecer ao diretor ou parecer incapaz de reagir a sua direção, pode se isolar dos outros atores e deixá-los sem nada a que reagir, pode até mesmo confundir suas falas, mas, se possui técnica cinematográfica, ele parecerá sensacional na tela, e dará vida à cena mesmo que estivesse morto no set. Não é de surpreender. Há algo sinistro nos filmes. Filmes são um fenômeno cuja semelhança com a morte foi ignorada por tempo demais.

E podemos imaginar de que profundezas ela precisa retornar todos os dias para estar em contato com Sugar Kane; podemos pensar novamente na avó Della e na hora em que pode ter

tentado estrangular a criança de um ano. Com o que, podemos nos perguntar, Monroe finalmente entra em contato?

Com alguma peça restante de seus próprios e exacerbados nervos ou com algum lugar onde paira nem viva, nem morta, e com o sono para sempre arruinado? Agora arruína o ar em que trabalha. Wilder termina o filme em agonia quase total. Suas costas estão em tal miséria de espasmos musculares que não pode se deitar e tenta dormir sentado em uma cadeira.

A reação dela é não perguntar sobre o estado de suas costas. Como tem interesses no filme, acha que isso é um truque para fazê-la temer as consequências financeiras se ele não puder continuar. O fato é que não confia em nenhum diretor. Mesmo Logan, em *Nunca fui santa*, cortou o que ela achava serem seus melhores momentos. Como não pode perdoar Logan, não facilitará as coisas para Wilder. Mesmo assim, como se para demonstrar que qualquer inabilidade de lembrar falas é uma escolha sua, filma longas cenas sem nenhum erro. Semanas depois de tudo terminado, Wilder dirá em uma entrevista que pode comer novamente, dormir novamente, aproveitar a vida e, finalmente, “olhar para minha esposa sem ter vontade de socá-la porque é mulher”.

É cômico na ocasião, mas não muito, pois ela verá a entrevista em Nova York e instigará Miller a enviar um telegrama para informar ao diretor que Marilyn Monroe “é o sal da terra”. Wilder envia sua resposta: “O sal da terra disse a um assistente de direção para ir se foder.” Rapidamente, já não é tão cômico. Ela descobriu que estava “grávida” durante *Quanto mais quente melhor*, e seu tempo longe do set foi passado de cama, em repouso. Até mesmo vai de ambulância do hotel até o aeroporto para não ser sacudida durante o trajeto, mas o feto — tubário novamente? histérico? — está perdido, algo em seu corpo ou em sua mente está perdido em seu terceiro mês, perdido nessa época de troca de palavras entre Miller e Wilder, e o mês de novembro é passado em uma profunda depressão, que dura todo o inverno. É de sua natureza renascer. *Quanto mais quente melhor* é lançado, e ela recebe as melhores críticas de sua carreira. Nunca pareceu melhor em uma estreia. Então recebe o prêmio David DiDonatello por *O príncipe encantado*, e é ao menos um pequeno consolo para substituir o Oscar, para o qual nunca foi sequer indicada. Em junho de 1959, vai até o hospital Lenox Hill para uma “cirurgia corretiva”. Ainda está tentando ter um filho. Guiles relata, sem substancialização, que “uma tensão permanente se instalará entre ela e Miller antes que o verão avance muito”, mas podemos assumir, pois Guiles é cuidadoso em suas afirmações, que Miller ou Frank Taylor (que encomendou o livro de Guiles) podem ter dito algo a respeito, embora não quisessem ser citados.

Há pouco relato de atividades no outono de 1959. Presumivelmente, Miller está polindo *Os desajustados*. Em fevereiro, instalam-se no hotel Beverly Hills enquanto ela se prepara para fazer *Adorável pecadora* como outra parte de seu contrato de quatro filmes com a Fox. O roteiro é de Norman Krasna, que, cerca de oito anos antes, sugerira a Jerry Wald a exposição de seu calendário para promover *Só a mulher peca*. Não surpreende, portanto, que Wald seja o produtor de *Adorável pecadora*.

Ao estudar o roteiro, surgem problemas. Ela sabe que o filme não ficará tão bom na tela quanto no papel. É uma bela mostra da compreensão que a Twentieth Century-Fox possui de sua arte cinematográfica. Desde que o novo contrato foi assinado, fez *Nunca fui santa*, *O príncipe encantado* e *Quanto mais quente melhor*, e também poderia ter feito *Nana*, *Os irmãos Karamazov*, *Anna Christie* ou *O pecado da carne* com muito sucesso, mas lhe dão *Adorável pecadora*. Seu papel é tão vazio quanto a memória de um velho filme de Zanuck. Desse modo, encoraja Miller a reconstruir o papel. Novamente, seu talentoso dramaturgo vai para a arena e tenta acrescentar diálogos engraçados a um filme que não é engraçado. Gregory Peck, que supostamente faria o protagonista, descobre que seu papel diminui enquanto o dela aumenta; e se demite. Ela também deveria, mas é possível que, a essa altura, preferisse trabalhar em qualquer coisa a passar tempo com Miller em Connecticut ou Nova York. Além disso, ainda

precisam de dinheiro. Então descobrem que Yves Montand e Simone Signoret estão vivendo do outro lado do hall do hotel Beverly Hills. Marilyn, que passara por uma profunda depressão e abusava tanto dos sedativos (que Miller dosa para ela todas as noites) que seus olhos estarão sempre e incorrigivelmente raiados de sangue nos filmes coloridos, consegue sair de seus mais terríveis humores quando os Montand estão por perto. Adora Simone e anuncia para a imprensa que Yves, por sua vez... mas citemos: “Além de meu marido e de Marlon Brando, acho que Yves Montand é o homem mais atraente que já conheci.” Miller também sente muita admiração por Yves. “Ele e Marilyn são pessoas muito vitais. Possuem motores internos que emitem indescritíveis raios de energia.” Montand, de fato, é parte da perfeita descrição de nobre trabalhador de Miller, pois vem de ascendência camponesa na Itália e seu pai foi um ativista político que odiava Mussolini o bastante para emigrar para Marselha e trabalhar nas docas. Montand, por sua vez, que deixara a escola na sexta série, trabalhava desde os onze anos. Tais detalhes tinham de estimular Miller. Além disso, Montand participara da produção parisiense de *As bruxas de Salem*. Agora, Arthur o recomenda para substituir Gregory Peck.

A aposta está feita. Montand tivera sucesso em filmes franceses. É uma estrela de teatro de respeitável estatura na Broadway, onde fizera um show de um homem só — canções, monólogos, danças. Por outro lado, dificilmente é um nome internacionalmente famoso, como Burton ou Chevalier, e certamente não é nenhum Sinatra, embora possamos admitir que é tão ambicioso quanto qualquer camponês italiano com força e determinação para trabalhar desde os onze anos e emigrar duas vezes.

Marilyn Monroe é seu melhor bilhete para a fama, já que fora notoriamente fiel a Miller nos três anos e meio de seu casamento. Naturalmente, Miller teve de pagar um preço cada vez maior — a cada ano ela fala mais asperamente com ele em público. Em particular, podemos ter uma boa ideia de como o flagela em *Depois da queda*.

— Tudo com que você se importa é dinheiro! Não encha meu saco! — diz Maggie a Quentin.

Duas pausas depois, dirá a ele que suas calças são muito apertadas.

— Veados usam calças assim. Eles se atraem usando seus traseiros.

— Você está me chamando de veado?

— Só estou dizendo que conheço veados e alguns deles nem sabem que são...”. Marilyn começa a soar como muitas outras loiras bêbadas. Também está se atirando para cima de Montand.

Mesmo assim, Miller está grato. Nota que o temperamento de Marilyn parece encontrar equilíbrio quando Yves e Simone estão por perto. “Qualquer um que pudesse fazê-la sorrir era uma bênção para mim”, dirá mais tarde. Essa observação registra as linhas finais da infelicidade conjugal.

Qualquer caso que possa acontecer parece um desígnio dos deuses do enredo purificado. Signoret é abruptamente chamada de volta à França para seu próximo filme. Preocupada com a segurança de seu casamento, pede a um amigo, Doris Vidor, para ficar de olho em Montand enquanto está fora, mas, em sua primeira conversa com o parceiro de Simone, ouve de um muito ansioso Yves que Miller também está deixando Los Angeles para visitar seus filhos no Leste. Montand ficará sozinho com Marilyn. “O que é que vou fazer?”, pergunta. “Sou um homem vulnerável.” Testemunhe seus sentimentos: “Não posso aliená-la porque dependo de sua boa vontade e quero trabalhar com ela [...]. Realmente estou em um aperto.” É conversa de mercado negro. Saiba ele ou não, está preso em um processo não muito diferente das fotos para o calendário. A publicidade para *Adorável pecadora* (que precisará dela) será obrigada a deixar que o mundo conheça o último nome quente de Hollywood, Montand Monroe. Montand está *vulnerável*. Ele foi o primeiro a dizer. Está aberto a estímulos. Sabe ler reações. Montand Monroe cresce a cada dia.

Como se quisesse se vingar de Miller, Marilyn é dócil com Yves. Se alguém pede que cheguem no horário a uma festa, Montand assegura ao anfitrião: “Ela chegará na hora a qualquer lugar que eu diga.” Está certo. Vangloria-se para os amigos: “Ela está tão caída por mim que fará qualquer coisa que eu diga no set. Todo mundo está maravilhado com sua cooperação, e ela sempre me olha em busca de aprovação.” Isso também é verdade. Nunca fez um filme no qual fosse tão agradável com o diretor. Também nunca fez um filme em que estivesse tão comum. Uma triste verdade está novamente diante de nós. Arte e sexo não são tão compatíveis quanto gostariam de ser. Está débil e apagada no filme. Hollywood dá uma olhada em *Adorável pecadora*. Hollywood oferece seu veredicto: “Uma merda.” Ergo, a Fox aumenta toda a publicidade em torno de Montand Monroe. Se o filme é insosso, ao menos o caso se destacará nos calores finais do ano.

Contudo, todos os calores finais chegam a uma interrupção abrupta com o fim das filmagens. O filme fora atrasado por uma greve de atores, e, assim, é obrigada a partir para Nova York para três dias de prova de figurino para *Os desajustados* sem um dia sequer de descanso.

Em Reno, Miller espera por ela. Que horrorosa quantidade de sedativos terá de tomar novamente. Ejetada de um caso de dois meses de duração (com aquele que pode ou não ter sido o amor de sua vida — sem mencionar que ela adora a esposa, Signoret), está agora nos 43 graus de Reno, em julho, e com os restos de um casamento frio como gelo: ao seu lado, um marido que jamais perdoará por tê-la passado adiante. Ficarão juntos para o filme, mas ela não sabe quem a usou mais, nem qual é o curioso estado de seu útero, novamente desperto e então deixado para mofar. Ficará doente como nunca antes. Sua sorte é que o filme não será filmado em cores e, assim, não mostrará cada veia vermelha no antigo branco de seus olhos.

*

O mundo vem assistir às filmagens. Antes que cheguem ao fim, haverá centenas de aparições na imprensa. A palavra circula. Frank Taylor, o produtor, diz à *Time*: “É a tentativa de fazer o filme definitivo [...]. Não apenas o primeiro roteiro de cinema original escrito por um grande escritor americano, como também o melhor roteiro que já li, e temos o melhor diretor, John Huston, para ele.” Clark Gable, por sua vez, acha que será o melhor papel que já teve, e estará certo se considerarmos que todo o resto que já fez, incluindo Rhett Butler, sugeriu uma atitude mais que um homem. Talvez tenha sido a mais bem-sucedida atitude da história do cinema, mas ninguém nunca enxergou o ator. Como tem um coração ruim e pode morrer em qualquer estação de qualquer ano, o filme não é um empreendimento ordinário para ele. Nem tampouco para Montgomery Clift, que frequentemente foi considerado o mais talentoso ator de Hollywood, mas há anos não tem um filme para exhibir seu talento. Quanto a Marilyn, nunca antes teve algo escrito diretamente para si. O filme, como veremos, deve se tornar nada menos que sua canonização. Miller, por sua vez, apostou tudo que tinha. Não produzira uma nova peça em meia década e, desde seu casamento, escrevera apenas alguns contos para revistas, um dos quais, publicado na *Life*, era nada menos que um tributo: “Sua beleza brilha porque seu espírito está sempre à mostra.” *Os desajustados* será sua justificativa. Cinco anos de seca, para um escritor, é quase como perder um membro.

Somente os atores Eli Wallach e Thelma Ritter, prontos como sempre a fazer seu melhor trabalho, e John Huston, o grande diretor, são figuras principais que não colocam suas carreiras em jogo. Huston, é claro, é o único artista cinematográfico famoso que pode ser comparado a Hemingway. Sua vida celebra um estilo que, para ele, é mais importante que o cinema. Seus filmes não personificam sua vida tanto quanto parecem emergir de um bolso em sua mente. Leva cavalos a sério, e caçadas, jogo e bebidas, e será famoso por alguns dos mais elaborados trotes dos bem-documentados anais de Hollywood — por implicação, faz seu

trabalho no cinema com desdém. É como se o cinema fosse uma atividade que homens de bem não devem realizar com muita solenidade. Mesmo assim, fez *O falcão maltês*, *O tesouro de Sierra Maestra*, *O segredo das joias*, *A glória de um covarde*, *Moulin Rouge*, *O diabo riu por último* e *Uma aventura na África*. Durante a realização de *Os desajustados*, é possível que não tenha se concentrado mais que no dia em que vence uma corrida de camelo contra Billy Pearson, o ex-jóquei, nem uma ocasião na qual encontre mais prazer estético do que na festa de aniversário de Eddie Parone, 35 anos, assistente de produção. Nessa festa, Huston lê um poema que fez para celebrar o aniversário. Quem apostaria sua vida que o próprio Hemingway, com erros de ortografia e tudo, não o escreveu?

Eddie Perrone
senta completamente sozinho
Em 29 de agosto de 1960
O placar de ontem era 34
Esta noite mais uma ferida o lambe.

Ponha um curativo nela, Ed
Tome coragem, levante-se
erga sua maldita cabeça.
"Adeus", diz você a sua gravatinha-borboleta
E aos bichinhos de balão & ao sorvete Eskibon
E profere este desafio aos céus

"Eu, Edward P.
Lembro a vocês que eu
Sou infinitamente eu."

Houston vivia em Saint Clerans, condado de Galway, Irlanda, onde Miller o visitou e eles tiveram uma conversa sobre o roteiro, acompanhada de uísque irlandês e de um bom fogo. Como Houston tem uma vida social que dá muito valor aos cavalos e quase nenhum às fofocas do cinema, não ouvira muita coisa sobre os atrasos de Marilyn e quase não tem ideia de quão doente está. Miller não falará a respeito. Huston se lembra de Marilyn em *O segredo das joias*, no qual parecia de certo modo não responder à direção, mas qual filme não está cheio de idiossincrasias dos atores? Na primeira manhã de filmagem, no entanto, que Huston marcou para as dez horas da manhã, em vez de as nove (em deferência à observação de Miller de que Marilyn precisa dessa hora de sono a mais), espera até às onze e não há sinal da protagonista. Sua equipe tem com ele uma relação especial. Incompetência é a matéria-prima da zombaria em um set de Huston. Quando chegam as onze horas, a equipe badala como um sino. Miller, tentando camuflar o atraso, procura conversar com Huston sobre o roteiro.

Esse é um mau início, e em alguns dias começa a circular o rumor de que Marilyn toma uma alta dose de Nembutal todas as noites — o filme promete se mover tão rapidamente quanto uma lagarta ferida. Se Huston fica furioso, não é seu estilo demonstrar. Tem o desprezo do profissional por um não profissional. Se Miller e Monroe são obrigados a fazer o filme de sua vida em um estado de exaustão nervosa, esse é o modo como escolheram jogar seu jogo e desperdiçar seus fundos psíquicos. Ele prefere desperdiçar sua substância de outra maneira. (Passará suas noites perdendo cumulativos 50 mil dólares nas mesas de dados.) Existe a inequívoca possibilidade de que Huston tenha se afastado sutilmente do filme, o que certamente não significa que não trabalhava duro, mas apenas que se recusava a se envolver em qualquer histeria sobre um grande filme. Não, fará seu melhor para realizar um bom trabalho nas secas e quentes circunstâncias do deserto de Reno no verão, e o filme final tem todo o tom da seca aversão por qualquer excesso de esforço, emoção ou sentimento, como se cada cano de comunicação com o mundo já estivesse coberto de gosma emocional suficiente e fosse tempo de limpá-los. Se as pessoas se comessem com *Os desajustados*, o fariam apesar de sua escassez de truques. A história transmitiria o que havia de bom para ser transmitido, nada mais. É uma estética. Talvez seja a mais clássica das estéticas cinematográficas. Mas não é o modo mais fácil de fazer um grande filme. Se Huston tinha um problema como diretor, era

precisamente o fato de não levar seu trabalho a sério o bastante para criar atmosfera. É como se houvesse algo obsceno na realização de um filme, algum arroubo de emoção que poderia destruir o tecido mais fino de sutilezas que não deveriam sequer ser descritas. Como uma boa carne de cavalo. Precisamente porque o roteiro de *Os desajustados* era de um tom tão discreto, exigiria algum compromisso do diretor em levar os atores e a equipe para além de si mesmos. Contudo, depois de uma olhada na incapacidade de Marilyn de se entregar de maneira confiável, Huston pode ter decidido que a inspiração acabaria sendo diretamente igual à perda de prestígio. Para alguns artistas, a dignidade vale mais que a arte. Também é possível que Huston estivesse entediado com a infelicidade de Miller e Monroe. Já passara por um divórcio e não queria assistir a este de camarote.

O filme se ajustou a um padrão. Filmavam com Marilyn quando estava disponível e sem ela quando não estava. Com Miller, Huston trabalhou de maneira próxima. O roteiro era tão delicado na deriva de suas emoções e tão taciturno em sua história que o problema diário deve ter sido decidir que motivo de diálogo poderiam oferecer aos atores. É quase como se a história fosse simples demais: uma jovem divorciada, Roslyn Taber, começa a viver no deserto ao redor de Reno com um caubói de meia-idade, Gay Langland, interpretado por Gable, enquanto dois outros caubóis, Eli Wallach e Monty Clift, começam a achá-la atraente, flertam com ela e aparentemente aguardam o fim de sua relação com Langland. Depois de algum tempo, os homens partem para caçar cavalos selvagens para vender. É uma das poucas maneiras de ganhar a vida ainda “melhor que um salário”. Roslyn os acompanha e fica horrorizada com a crueldade da captura e com a inútil infelicidade do objetivo. Embora já tenham sido vendidos como cavalos de montaria para crianças, agora são enlatados como comida de cachorro. “Uma sociedade na qual cão come cavalo”, comentará Huston. Então Monroe inicia uma guerra com Gable que é resolvida: 1) quando ele captura o último deles como um gesto para si mesmo e 2) quando liberta o cavalo como um gesto para ela. O filme termina com esses gestos. Partem juntos para enfrentar um mundo no qual há cada vez menos maneiras de ganhar a vida ainda melhores que um salário. Houve uma curiosa mudança nos poderes de Miller. Os valores agora são vagos.

Embora obviamente se possa dizer mais, o ponto é que *Os desajustados* é um filme, particularmente em sua primeira metade, que se move com uma hidráulica não mais poderosa que a sugestão de uma nuance depositada sobre a outra como uma pena — assim, é mais próximo que outros filmes da natureza da maioria das relações emocionais. Mas sua virtude também é sua vulnerabilidade. Vemos Roslyn e Langland ficarem juntos, dormirem juntos, montarem uma casa juntos, sentimos os outros dois caubóis se pendurando nas bordas dessa relação, mas nenhum fato emocional é dado, nenhuma categoria ou fundação, pois o roteiro nunca é fechado. Não sabemos exatamente como Roslyn se sente em relação a cada homem, nem o quanto sente. O filme é ainda menos preciso que a biografia. Diferentemente de outros filmes, não temos uma planta para a linha emocional de seu coração. Em vez disso, ela parece bruxulear na tela com muitas possibilidades de realidade. Quando segura a cabeça de Monty Clift em seu colo depois de ele ter sido ferido em um rodeio, não sabemos se está sendo maternal ou se está atraída, ou ambos — e tampouco deve saber o que sente. Na vida, como saberia?

Assim, fazem um filme cujo *tom* é diferente do de outros, e ela é completamente diferente das outras atrizes, e mesmo diferente de suas atuações no passado. Já não tem nada em comum com Lorelei Lee. Não é sensual aqui, mas *sensorial*, e em um sentido da palavra que vai até as raízes: parece não possuir um contorno definido na tela. Não é tanto uma mulher, mas um estado de espírito, uma nuvem de sentidos à deriva na forma de Marilyn Monroe — não, ela nunca foi tão luminosa.

Por outro lado, Gable nunca foi tão real. Poderia estar encostado na cerca da casa ao lado. Finalmente temos uma ideia de como Gable realmente é. E não é mau! Desse modo, cena por

cena, conforme as primeiras sequências são lentamente montadas, deve ter se tornado óbvio para Huston e Miller que tinham uma coleção de cenas magníficas em seu suave sabor. Era como se tivesse sido criado um vazio no qual se podiam ouvir ecos. Mas essas cenas separadas se juntariam para formar um filme que pudesse dar certo? Falando em filmes definitivos, nenhum em preto e branco jamais tivera um orçamento tão alto. Assim, poderiam estar marcando um ponto para o futuro econômico de outros bons filmes. Mas como saber se o que produzem realmente é bom? Seria como tentar calcular o esplendor de um palácio a partir de dois ou três quartos. Assim, o problema de guiar os atores através de um roteiro sem roteiro devia pesar sobre dramaturgo e diretor. Na incerteza cotidiana das filmagens, como poderiam saber se um ator estava prestes a exibir uma emoção muito rica ou muito pobre, muito estridente ou muito vaga? Por outro lado, como os atores poderiam saber? O homem que se tornou ator para evitar aquele buraco faminto que pergunta “Quem sou eu?” agora tem de perguntar “Quem é você?” ao papel que interpreta. Era ainda pior para Miller. Em um roteiro tão delicado e instável, nenhuma cena poderia ser considerada fixa, mas qualquer mudança de diálogo em uma cena poderia causar mudanças imprevistas em outra. Pobre Miller! Sua cabeça devia estar sobrecarregada com as mais sutis equações literárias, enquanto sua vida com Monroe se reduzira a um estado lívido: hedionda tensão! Embora finalmente, e muito tragicamente, tivessem chegado a uma relação de companheiros de cela que, com o passar dos anos, aprenderam a detestar um ao outro na cova de suas falhas íntimas, ele era obrigado a trabalhar todos os dias em cenas que exaltavam a beleza da alma de Marilyn.

Pois Miller escrevera uma mentira em *Os desajustados*. Era a semimentira de que Marilyn era tão adorável e vulnerável quanto Roslyn Taber, e isso pode ter dado certo no início — uma mentira pode ser a única estrutura estética disponível quando se cria um veículo para uma grande estrela de cinema (porque ela pode transmutar a mentira em mágica), mas o problema de Miller era que tinha de viver em união diária com a mentira, e então refiná-la em sua escrita todas as noites. Todas as noites, Monroe esfregava em seu nariz a outra verdade. Como durante muito tempo, ao fazer um filme, fora obrigada a se enrolar no pesado casaco do ódio absoluto por algum homem, começando com Don Murray em *Nunca fui santa*, depois Olivier, então Wilder, e descobrira o custo de não ter ninguém para odiar em *Adorável pecadora*, a sofredora presença de Miller agora se tornava seu verdadeiro protagonista. O que deve ter duplicado a hostilidade era o fato de ele estar ali para lembrá-la de que não fora magnífica o bastante para emergir da bília do passado. Assim, se Miller era o homem que mais a amara, agora se tornaria o que mais tinha que pagar. Ele estava condenado a ficar com Marilyn em seus três quartos no último andar do hotel Mapes enquanto ela contemplava o passar das horas em Reno, uma noite insone após a outra. A ferida aberta de suas infidelidades com Montand demonstrava o desprezo de Marilyn pelo coração de Miller. Ele sofreu. Tinha a psicologia da pobreza, na qual a marca de um homem é sofrer e suportar. Assim, sofreu. E contou e controlou seus sedativos, caminhou pelo quarto e ouviu seus insultos, que muitos outros no hotel também ouviram — “Você poderia projetar através de paredes de aço” —, e, nas pausas entre cada vendaval, dormiu por algum tempo ou fitou o roteiro sobre sua escrivaninha. Guiles descreve uma manhã, depois “de uma dessas vigílias de noite inteira, com Marilyn finalmente adormecendo quando os outros se preparavam para o dia”. May Reis, secretária do casal, e Nan Taylor, esposa do produtor, entram na suíte.

Miller estava jogado no sofá e, às vezes, era acometido por tremores em função da exaustão nervosa. Nan Taylor [...] ouvira que Marilyn tivera uma noite especialmente ruim, mas ficou ainda mais angustiada ao ver o que fizera com Miller. Suas mãos encobriam parcialmente o rosto. Miller se torturava sobre a situação. Confessou que, obviamente, não ajudava Marilyn ao estar presente durante aquelas noites terríveis. Ele se perguntou se não seria melhor alugar um quarto em outro hotel. “Ela precisa de cuidados à noite”, disse, e então pareceu abandonar qualquer esperança de salvação ao gritar: “Mas eu cuido tanto dela.”

“Mas eu cuido tanto dela.” É o grito insondável do amor. Está frente a frente com a mais

insuportável mensagem de todas: o amor, por si só, não conquista o ódio. Nem cura outro coração. Pode apenas escalar os muros de sua própria miséria. Pois amor sem coragem é um insulto aos que odeiam. Em sua dor, é cuidado pelas duas mulheres. “Talvez não possamos resolver os problemas de Marilyn esta manhã”, diz Nan Taylor, “mas podemos fazer algo por você.” Ela deixa o quarto, encontra o gerente do hotel e volta com uma chave para outro quarto no mesmo andar, onde pode trabalhar e possivelmente dormir.

*

A cada dia, o filme atrasa um pouco mais. Com Miller meio afastado de cena, Marilyn começa a estabelecer futuras diretrizes — viverá com um *entourage* selecionado de técnicos-amigos e assistentes sociais. Paula está sempre lá, e Marilyn também pode contar com seu assessor de imprensa, seu cabeleireiro, seu maquiador Whitey Snyder, seu motorista e Ralph Roberts, um ator tão grande quanto um jogador profissional de futebol americano que fora seu massagista durante muitos meses e ainda será seu confidente e virá a conhecê-la tão bem quanto qualquer um em seus dois anos de vida remanescentes. Em breve, ela ficará muito doente e passará por uma crise que quase encerrará sua participação no filme, mas durante algumas semanas é quase como se, para continuar em frente, retirasse alguma força de seu ódio por Miller. De fato, certo dia bate a porta do carro no rosto dele em uma locação no deserto e diz ao motorista para deixá-lo para trás. (Não dividirão um carro novamente.) E há o relato de uma noite em que ela bebia com Roberts e Agnes Flanagan, sua cabeleireira, enquanto assistia ao incêndio no horizonte do deserto. As linhas de força haviam caído no incêndio, e Reno ficara sem energia elétrica. Como o quarto de Miller tinha um gerador separado para que tivesse iluminação para escrever, ela pediu a Roberts para pegar algum gelo do frigobar em seu quarto, e, quando Roberts voltou — Guiles relata o diálogo —, Marilyn falou de Miller da seguinte maneira: “Posso dizer pelo seu rosto, você viu o velho Resmungão Ranzinza. Você falou com ele? Quero dizer, ele disse oi?”

— Ele estava deitado no sofá — diz Roberts.

— Fará isso até ficar exausto demais para se mover — observa, sem compaixão. — Da escrivaninha para o sofá e do sofá para a escrivaninha. Joga uma pedra de gelo no copo. Plim! — grita. — Ao menos conseguimos um pouco de gelo daquele quarto. Bum! Próximo!

É possível que esteja pensando em Montand? Alguns dias depois, está em total colapso. Sofrendo agonias causadas por uma menstruação particularmente ruim, chega à locação ao meio-dia, com uma temperatura de mais de 43 graus, tem de ser ajudada a descer do carro e, incapaz de qualquer coordenação, é conduzida ao set. Metty, o operador de câmera, diz a Huston que é inútil. “Seus olhos estão desfocados.”

Huston para as filmagens. Têm de arriscar. Ela voa para Los Angeles e é internada em uma clínica. Espera-se que possa continuar com as filmagens após dez dias (segundo a estimativa do médico) de repouso e “medicação”, o que significa que talvez encontrem um novo veneno para anular os efeitos do antigo. Na primeira oportunidade, foge do hospital e procura por Montand no hotel Beverly Hills, mas ele não está quando telefona e não responde ao seu recado. Meramente diz aos amigos em Hollywood que ela deixou um número onde pode ser encontrada. Rapidamente uma colunista de fofocas escreve que Montand lhe dissera que Marilyn tinha “uma paixonite adolescente por ele”. Isso cria publicidade ruim para Montand, que é obrigado a se explicar em mais detalhes: “Acho que é uma criança encantadora e gostaria de vê-la para dizer adeus, mas não vou.” E acrescenta: “Foi tão gentil comigo, mas é uma garota simples, sem qualquer malícia. Talvez eu tenha sido terno demais e achado que fosse tão sofisticada quanto outras damas que conheci.” *Mon Dieu!* “Talvez tivesse uma paixonite adolescente. Se foi esse o caso, lamento. Mas nada acabará com meu casamento.”

Aparentemente, ela não foi mortalmente ferida, pois estará em melhores condições quando

retornar ao filme. Talvez reconheça, no hospital, que pode encontrar uma maneira de viver sem Miller e sem se casar novamente. Talvez até mesmo possa emular um companheiro se trançar a corda de sua vida com os pedaços soltos de amantes e amigos. De qualquer modo, é recebida com saudações calorosas, e muita coisa é feita em uma semana agitada. O moral, ao menos uma vez, é alto. (Huston acabara de vencer sua corrida de camelo.) Ela faz uma cena de cinco minutos com Monty Clift — a mais longa que Huston ou os atores já tiveram de filmar, e está no auge em várias cenas em um bar lotado em Dayton, Nevada. Tudo isso é realizado nessa produtiva semana. Como a maioria dos viciados, sua energia aumenta quando está em transição de um estágio para outro, do vício para a abstinência ou da abstinência de volta aos barbitúricos. É somente o estado constante que parece deprimi-la.

Miller, por sua vez, aparentemente atravessou seu próprio tipo de crise. Como o casamento finalmente terminou, ela, é claro, tentará falar com ele uma ou duas noites após seu retorno. Nas filmagens daquele dia ele a encantara ao ousar mostrar a Monty Clift o tipo de polca de perna esticada que queria que o ator interpretasse em uma cena particular, dançando-a com Marilyn diante da equipe. Essa espécie de galanteria artística a comovera. Caminham “como pessoas normais”, como dirá Marilyn a um repórter com todo o magoado pesar de um casamento moribundo.

É claro que Miller provavelmente está em melhor forma como resultado de sua separação. Pode suportar o isolamento e a perda. É a alternância entre amor e ódio que acaba com ele. Desse modo, conforme se afasta de Marilyn, sua relação de trabalho com Huston se intensifica. Miller chega à beira de um colapso nervoso, mas, como o fantasma laborioso de algum antigo garimpeiro, consegue cruzar as terras desertas do Oeste.

O filme continua. Está semanas atrasado e centenas de milhares de dólares, mais de meio milhão, acima do orçamento. (Custará 4 milhões.) Mas esse cálculo virá depois. Agora a companhia começa a se mover todos os dias para um lago seco a uns oitenta quilômetros de Reno, onde filmarão o clímax, a captura dos cavalos selvagens. Agora o conflito fundamental do roteiro, do elenco, do casamento e mesmo da direção do filme entra em foco através dos anos — e é precisamente tão banal e inspira tanto assombro quanto a guerra entre homens e mulheres, que aqui se torna a guerra entre Marilyn e seu diretor, seus colegas atores e seu dramaturgo, que já foi seu marido. Está em guerra com todos eles para se tornar o centro do filme, e, se assumirmos que seus instintos competitivos são iguais aos de um grande boxeador, começamos a perceber o quanto o filme deve ter parecido uma maquinação na qual ela tem não apenas um antagonista, mas muitos. (“Você não vê as facas que as pessoas escondem.”) Desde sua orgia de atenção em *Os homens preferem as loiras* e sua habilidade em roubar *Como agarrar um milionário* de Betty Grable e Bacall, conseguiu passar por *O mundo da fantasia* e *O rio das almas perdidas* e se tornar o centro de todas as produções desde então (à exceção de *Adorável pecadora*, que não tinha centro) dominando diretores e roubando cada filme. Em vários graus, todos se tornaram seus filmes. Poucos boxeadores poderiam exibir tal cadeia de triunfos. Mas em *Os desajustados* encontra uma oposição melhor do que jamais enfrentou, e isso afetará seu desempenho antes que o filme esteja terminado. Embora esteja mais interessante e extraordinária na primeira metade de *Os desajustados* do que jamais esteve antes, ainda sofrerá muitas incertezas artísticas durante as longas semanas de filmagem que ainda restam depois daquela excitante semana após sua volta do hospital. Com suas suspeitas dos motivos, quão pouco pode confiar em Miller agora que estão separados, ou, falando nisso, quão pouco pode confiar em Huston, com seu vitalício interesse pela honra masculina e pela corrupção masculina. A ideia de Huston de uma boa mulher é Hepburn em *Uma aventura na África*. Quão ilimitado deve ser seu secreto desprezo por Marilyn, essa princesa judia convertida. É mais mimada que Marjorie Morningstar! Na única vez em que Huston e Marilyn jogam dados em Reno, ela quer saber “O que eu deveria pedir ao dado, John?”. “Não pense, querida”, responde. “Só jogue.”

Perguntar sobre a disposição do dado é a medida de seu envolvimento confuso com a magia. Não, Huston terá pouco interesse por essa mística feminina.

Além disso, ao menos uma vez, existem talentos no filme que se equiparam ao dela. A interpretação de Clift possivelmente é a melhor de sua vida. Um recluso da companhia e inseparável de sua garrafa térmica contendo uma mistura de suco de toranja e vodca (que chega a suas veias com a regularidade de uma bolsa de glicose em um hospital), não obstante impressiona Gable intensamente em suas cenas. “Naquela cena da mesa quando ele diz ‘O que foi que injetaram em meu braço?’, tinha um olhar desvairado que somente poderia ter vindo”, diz Gable, “da morfina [...] e da bebida [...] e dos novinhos.”

Huston assente. “Você consegue acreditar que Perce experimentou tudo isso.”

Quando Marilyn, todavia, fez uma cena de café da manhã com Gable que agradou Huston o bastante para que a abraçasse espontaneamente (e então a abraçasse novamente para os fotógrafos), ela pediu a alguém de sua equipe para guardar a foto. “Quero poder mostrá-la”, disse, “quando ele começar a dizer coisas ruins a meu respeito.” Isso é bastante característico de sua desconfiança de todos os diretores, mas há uma diferença. Alguém como Billy Wilder podia odiá-la, mas aquele ódio estava repleto de adoração impotente. Sente que não é a favorita de Huston, que ele não *reage* a ela. Assim, não tem uma alavanca secreta para o coração do diretor. Por pura perfídia de Miller, começa a descobrir que o filme sempre pode voltar ao que era no início, uma boa história a respeito de três sujeitos bacanas cujo modo de vida está em vias de desaparecer. Deveria ser o seu veículo, e mesmo assim ela corre o perigo de ser incidental. Finalmente, terá de dar o máximo de sua atuação para não ser deixada para trás pelos outros. Talvez até mesmo recorra a um truque. Houve uma cena com a qual contava muito (de fato, precisou de cada uma de suas cenas para acompanhar os homens), aquela na qual Gay Langland volta para a cama, após sua primeira noite juntos, e a beija. No roteiro, deve ter visto a cena como um momento de romance, uma tomada inesquecível na história do cinema — Gable beija Monroe. Mas Huston preferiu manter sua reserva quanto às cenas de amor — por que escorregar na gosma depois que todos os outros diretores já desceram pelo velho esgoto da cidade? Assim, mantém a cena de sexo bastante seca. Um caubói de meia-idade e uma bela loira têm um estilo quase documental de dizer olá, vamos comer alguns ovos, é de manhã, a noite passada não foi ótima?

Mas, como ela conseguira filmar a cena coberta apenas com um lençol (o que também era bastante documental — de que outra maneira, em circunstâncias tão castas, o público poderia saber que tinham dormido juntos?), e como havia duas câmeras nela, acidentalmente ou de propósito deixa o lençol escorregar o suficiente para expor um seio na tomada sete de uma das câmeras, criando um dilema que só seria resolvido na distribuição. Será que deveriam distribuir o filme com a cena do seio desnudo de Monroe? Monroe, é claro, diz que sim. “Adoro fazer coisas que os censores não aprovarão. Para que estamos aqui, afinal? Para ficarmos parados e deixar que as coisas aconteçam?” Huston responde: “Eu sempre soube que as garotas têm seios.” Não, ele não quer a estética de seu filme prejudicada por seu peitinho competitivo. E o filme, quando finalmente é lançado, mostra apenas suas costas. O episódio, todavia, dá uma pista de sua noção de equilíbrio cinematográfico. Afinal, tinha de competir com Gable, o Rei, e Clift, o Gênio, além de Eli Wallach, com todas as qualidades e habilidades de um grande ator, e está convencida de que Wallach conspirou com Miller para aumentar seu papel fazendo com que Roslyn tenha um caso com ele. Conspiração ou não, é verdade que Miller quer reescrever o roteiro. Wallach é um ator bom demais para não fazer nada no fim do filme além de discutir com Gable e Monroe. Quando ganha uma pequena cena dançando o lindy, Marilyn o acusa de estar tentando ofuscá-la, pois a maior parte da dança é filmada com ela de costas para a câmera, e então alfineta: “O público achará minha bunda mais interessante que o rosto de Eli.” (Alega-se que disse “traseiro”, mas sabemos que não.) Era amiga de Eli há cinco anos. Agora é como se, ao romper com Miller, se mudasse de uma terra

para outra, pois em particular chega a dizer a Eli: “Vocês judeus não entendem nada.”

Será que pensa no rabino que lhe disse que não havia vida após a morte? Ou nas duplicidades do enredo de Miller? O conceito desse filme tem agora três anos. Durante três anos vivera com a bela ideia de que um dia ela e Arthur fariam um filme que daria alma a sua identidade pública. Sua essência como rainha do sexo seria encarnada em uma mulher. Não é que sua sexualidade fosse desaparecer, mas a rainha do sexo se tornaria o anjo do sexo. Embora já tivesse conseguido parte disso em *Quanto mais quente melhor*, Sugar Kane era um anjo falho — não tinha cérebro. E Marilyn queria apresentar o melhor de si. Ou, ao menos, a ideia inicial e enlevada que Miller fazia dela (podemos assumir que é uma ideia na qual não acreditava, embora a deliciasasse), a daquela mulher tão sensível e vivaz, tão atraente e ao mesmo tempo tão evanescente. Queria apresentar a si mesma de maneira tal que o mundo pudesse esquecer toda a velha e aniquiladora publicidade do passado. Era como se quisesse se tornar o anjo da vida americana, como se, debaixo de toda a remanescente timidez e enfermidade, sentisse que merecia isso. Talvez merecesse. Haveria dez mulheres cuja vida fosse tão napoleônica quanto a dela? Assim, deve esperar (com a parte de si que ainda não perdeu a esperança) que a versão final de *Os desajustados* seja seu templo.

Naturalmente, sua capacidade de compreender a relação entre parte e todo nunca foi excepcional. Atores raramente possuem tal capacidade. Quando a possuem, se tornam diretores. Talvez nunca tenha entendido o quão completamente *Os desajustados* era uma narrativa sobre homens. Em sua forma original, era certamente um dos melhores contos sobre homens jamais escritos na tradição de Hemingway. De fato, muito da prosa poderia passar por Hemingway escrevendo em seu humor mais discreto. É possivelmente a melhor peça de prosa que Miller já escreveu, e, como o assunto era novidade para ele — não sabia quase nada sobre caubóis — e a escreveu naquele ousado período em que estava se divorciando e embarcando na aventura de sua vida, certo senso de otimismo masculino está mais presente no conto que no filme. A força de Miller sempre foi escrever sobre homens. A única diferença é que, em *Os desajustados*, os homens são mais fortes do que nunca. E mais puros. (Como pode ter sido nas semanas em que o escreveu.)

Assim, as dificuldades estavam implícitas ao trazer Marilyn para o filme — não qualquer atriz, mas Marilyn em um retrato de consumada delicadeza. Embora Roslyn já existisse no conto, era um personagem de bastidores e apenas se falava sobre ela, uma agradável e atraente mulher de meia-idade vinda do Leste que vivia com Gay Langland (e o sustentava). Seus amigos, os outros dois caubóis, também estavam atraídos por Roslyn, poderosamente atraídos, e Langland nem mesmo sabia se ela era fiel ou não. Obviamente, existiam todas as possibilidades cinematográficas de conflito e drama. Mas isso era o oposto do que Marilyn desejava. Não queria dormir com dois ou três homens em *seu* filme; queria respeito! Era o grito de sua vida. Infelizmente, decidira que nenhum público daria essa honra a uma atriz que tivesse conhecimento carnal de dois ou mais personagens em um filme. Ainda era 1960. Desse modo, as escolhas dramáticas de Miller se tornaram limitadas. Ela pode ter um flerte com Monty Clift e/ou com Eli Wallach, mas somente em uma névoa. Marilyn queria que seu caso cinematográfico com Gable fosse idílico (seio de fora e tudo!), e Gable indubitavelmente não queria menos que isso. Era velho demais e grandioso demais para ser visto em algum aviltante estado de ciúmes — sua dignidade fora o combustível de suas atuações nos últimos quinze anos. Como, então, o roteiro se moverá da celebração de suas esplêndidas estrelas para um mínimo obrigatório de conflito e trama? Miller é obrigado a fazer o personagem de Roslyn tão terno que a captura de alguns poucos cavalos selvagens é um desastre para ela, uma bolha dramática que tem de explodir, já que, como o próprio Miller indica no conto, também ama seu cachorro, embora não reconheça que a comida na lata com que o alimenta vem precisamente de um cavalo selvagem. Assim, Roslyn se torna um personagem que se assenta na parte mais hipócrita da natureza de Marilyn — aquela que sangra pela morte de peixinhos

e tenta matar seu parceiro. Também é possível, contudo, que Marilyn não comece a avaliar o quão impossível de interpretar será seu papel ao fim de *Os desajustados* até que esteja profundamente envolvida com o filme, ou até que o tenha terminado. Então, tarde demais, compreenderá que sua parte no último rolo é estridente, uma versão liberal de “devemos parar a locomotiva no desfiladeiro”. Assim, tem de impedir que Gable, Clift e Wallach tragam os cavalos, mas cinematograficamente o que vemos é Gable, Clift e Wallach assumindo riscos, sendo atirados de animais empinados ou arrastados por cavalos descontrolados, enquanto ela grita na lateral da cena ou corre histericamente de um para outro até que o público do filme está pronto para gritar: “Façam aquela cadela calar a boca!” Uma vez que sua vida é cheia de paradoxos, é natural que o filme com o qual espera ganhar dignidade se torne o que menos dignidade lhe trará.

No fim, Gable é o canonizado. Gay Langland se tornou a apoteose de Gable. “Para onde vocês vão?”, Wallach pergunta enquanto Clark e Marilyn se afastam em um caminhão no fim do filme.

Miller não escreveu uma resposta. Gable é mais sábio. “Para casa”, responde a Wallach em sua voz mais gutural, e a tela do cinema de cada cidadezinha da América daria um pequeno salto. Finalmente encontrara seu papel. Ser Clark Gable também fora melhor que um salário. Enquanto dirige com Marilyn pelo deserto e a câmera fecha neles ao final do filme, diz: “Basta seguir aquela grande estrela...” Finalmente *Os desajustados* está terminado. Talvez seja seu melhor momento desde que Rhett Butler sorriu e disse: “Honestamente, querida, eu não dou a mínima.”

Naturalmente, perto do fim do trabalho a equipe de filmagem chegara a algo semelhante ao confuso e irreverente estado de um exército que, tendo sobrevivido da substância de uma cidade durante meses, esquecera as patrióticas premissas da guerra. Não tinham ideia se o que tinham feito era bom ou ruim. Era quase como se filmar em Nevada estivesse destinado a terminar com cenas de poeira e brigas enquanto dublês eram atingidos na cabeça por cascos de cavalo e Gable era arrastado por um caminhão agarrado a uma corda, mesmo que, à noite, a divisa social devesse ser estabelecida com cômica delicadeza: enquanto Marilyn perde a maior aposta de sua vida, Paula Strasberg dá uma festa cujo objetivo é deixar claro que Miller e seus amigos não foram convidados. A Vingança de Strasberg: um *melodrama* dos Bálcãs! Huston, por sua vez, dá uma festa para a qual todo mundo é convidado. Nela o operador de câmera Russell Metty faz um discurso de despedida. Naturalmente, somente o Operador de Câmera poderia falar dessa maneira, pois é o altar no qual as preces dos atores são depositadas. Quando o altar fala, é em alto e bom som: “Arthur escreve roteiros”, disse Metty, “e John atira em patos. Primeiro Arthur ferra com o roteiro e agora sua esposa ferra com o roteiro. Por que você não lhe deseja feliz aniversário, Marilyn? Arthur não sabe se o cavalo deve ficar em pé ou deitado. Marilyn acha que devemos manter a cena mostrando-a seminua na cama. Monty está entrando no negócio de toranja de Del Monte [...]. Esse é o maior bando de desajustados que já vi.” Aplausos.

Quando a equipe deixa Nevada para trabalhar em Hollywood na montagem final das tomadas, a pequena comédia continua. Assistindo aos primeiros cortes, um executivo da United Artists fica insatisfeito, pois não parece um filme de Huston, no qual “você coloca os ingredientes e ele cria uma energia incrível”. O executivo disse que, se já não soubesse, seria incapaz de dizer quem era o diretor. Miller concorda e diz que também ficou desapontado. Huston responde que “Essas coisas faltavam no roteiro”. Agora brincam novamente com a ideia de escrever novas cenas para Wallach, até que Gable recusa, e, nas próximas semanas de edição e sonorização, Huston e Miller passam pelo previsível drama de voltarem a gostar do trabalho um do outro. Recebem ajuda. O filme terá impacto, afinal. Pois Gable tivera um ataque cardíaco logo depois das filmagens e morreria no hospital onze dias mais tarde. Cada cena em que aparece é capaz de trazer à memória metade da história de Hollywood.

DAMA SOLITÁRIA

As filmagens de *Os desajustados* terminarão em 5 de novembro de 1960. Alguns dias mais tarde, Marilyn voltará a Nova York — para um apartamento vazio — e, no dia 11, dia do Armistício, anunciará à imprensa que se separou de Miller. Em algum momento da próxima semana, ouvirá que Montand está indo de Los Angeles para Paris e correrá até Idlewild para falar com ele por algumas horas durante a escala entre os voos. [Nota do Editor: Idlewild, antigo nome do aeroporto JFK, em Nova York.] Bebendo champanhe no banco de trás de sua limusine, Marilyn fica sabendo que Montand está voltando para Signoret. Simone, quando chegar sua vez de falar à imprensa, fará o sábio e profundamente opressivo comentário francês de que “Um homem [...] não precisa confundir um caso com amor eterno e criar uma crise em seu casamento” (ao que Marilyn pode apenas responder: “Acho que tudo isso é problema dela, não meu”).

Depois desses dois golpes, Gable morre. Repórteres telefonam para Marilyn às duas da manhã para dar a notícia. Fica histérica. As circunstâncias de seu fim são insuportáveis: no meio da filmagem, ficara-se sabendo que Kay Gable estava grávida. Gable ficara excepcionalmente orgulhoso com esse presente tardio. Como tinha problemas cardíacos, nunca sabia quando poderia morrer, mas queria ver o filho. Estava confiante de que era um menino. Cada detalhe era mais triste que o anterior. Kay Gable também sofria do coração. Quando Clark teve o infarto, ela foi internada em um quarto perto do seu, para repousar e proteger a gravidez. O presidente Eisenhower telefonou para dar a Clark alguns conselhos nascidos de sua própria experiência com infartos do miocárdio. Correram boatos de que estava melhor. E então, abruptamente, morreu. Kay Gable nem mesmo estava com ele. Uma hora antes de sua morte, sentira a iminência de uma pequena crise e se retirara para seu próprio quarto a fim de não preocupar Clark. Os médicos tiveram de lhe contar. Nada nessa situação estaria livre de *pathos*?

Como dimensionar o sofrimento de Marilyn? Conhecera seu pai substituto e o beijara em um filme, mostrando o seio, e agora o substituto estava morto. Foi por tê-la conhecido? Deve enfrentar algum novo nível de insegurança. No passado, não importando quantas indignidades pudessem advir aos outros por trabalhar com ela, sempre tivera uma justificativa — vivia mais perto da morte. Agora, Gable mostrara que estava errada.

Embora pensasse centenas de coisas sobre o evento, poucas eram revigorantes. Caía na mais longa depressão de sua existência. Os dias de declínio estavam começando. Embora tivesse se agarrado a uma ambição monumental — seria tão grande quanto Garbo —, imaginamos se mesmo a ambição não começava a desaparecer. Quão perto está de ser um caso perdido. Vive em seu apartamento em Nova York, e todos os objetos e livros de Miller foram levados embora. Em seu antigo escritório, agora vazio, ele deixou o retrato de Marilyn em uma parede. Fora a fotografia de que mais gostara. Em alguns meses estarão divorciados. No dia da posse de Jack Kennedy, 20 de janeiro de 1961, ela voa para Juárez. A data foi

escolhida por Pat Newcomb, sua nova amiga e assessora de imprensa. Felizmente, Marilyn receberá menos publicidade nesse dia que em qualquer outro.

Afinal, dificilmente gostaria de ver nas manchetes o fim do Gênio e da Deusa. Calmamente, senta-se em um bar no aeroporto de Dallas durante uma escala de duas horas e segue atenciosamente pela TV o primeiro dos mil dias de Jack Kennedy. Bruxa pálida do solitário vento americano, assiste à TV em Dallas. Em Dallas! Onde mais? A mais elétrica das nações naturalmente deve prover os mais ousados circuitos de coincidência. De fato, se as histórias de ocultismo do futuro desejarem localizar o fio cármico que corre de Napoleão a Monroe, basta saber que ela morrerá em uma casa no número 5 da Helena Drive.

Depois do divórcio, recompõe-se por tempo suficiente para visitar a fazenda Roxbury e pegar suas coisas com Miller. Vai até lá com sua recém-descoberta meia-irmã Berniece Miracle, que vivia na Flórida, genuína meia-irmã filha de Gladys e do há muito esquecido Baker — sim, a última busca por identidade segue a linhagem da carne. Marilyn dirige até lá para um “encontro difícil”, segundo Miller, e “tenta fingir que as coisas estão bem e me convencer de que estava feliz e despreocupada, como queria estar”. Vai embora com alguns livros, uma escultura, um conjunto de porcelana chinesa e os copos de coquetel, deixando para Miller alguns velhos copos de geleia. (Será que também deixa seu investimento na propriedade?) Certamente abandona Hugo, seu basset hound, e chora por causa dele quando volta à cidade. Em breve, Sinatra lhe dará um poodle branco que chamará de Maf, pois está sempre implicando com suas conexões. Em algum momento dessa época, aparentemente também tem um breve e razoavelmente amigável caso com ele, pois uma amiga diz ter dirigido até o Waldorf, onde Sinatra estava hospedado, enquanto ela tomava golinhos de vodka, “que não ajudaram muito”. No dia seguinte, a curiosidade é grande, mas diz que havia algo errado na maneira como as camas foram arrumadas, deixando um buraco entre os colchões no qual um dos dois ficava caindo o tempo todo. (Há uma falha no serviço do Waldorf!)

— Sinatra é bom? — pergunta a amiga.

— Ele não é nenhum DiMaggio.

Claro, nessa época é maldosa na maioria de seus comentários sobre novos amantes, mas continuará seu caso com Sinatra. Talvez suas lealdades estejam confusas, pois voltou com DiMaggio, embora não de maneira regular. Mesmo assim, retomaram o romance. No fim de dezembro, cerca de um mês antes de seu divórcio, Reno Barsocchini ligou para ela e perguntou se “Certa pessoa podia telefonar”. “Diga a seu amigo que estou esperando por ele”, é a resposta de Marilyn. No Natal, DiMaggio aparece em seu apartamento com a maior poinsétia que já vira. E reatam. Na verdade, talvez seja seu conhecimento de que é infiel a DiMaggio que a deixe nervosa com Sinatra. Nesses dias, quando fala sobre Joe com seus amigos mais próximos, é sempre em termos sentimentais, sobre a perfeição de seu corpo e sobre sua culpa depois que fazem amor.

É claro que não é nem de perto tão gentil com os outros. Sua língua provavelmente nunca foi tão afiada. Longe vão os dias em que Amy Greene lhe perguntou: “Diga, garota boazinha, existe alguém de quem você não goste?” Marilyn agora delicia os amigos com relatos sobre os homens e seus avanços.

As histórias são escandalosas e muitas vezes improváveis, mas os personagens são famosos. É bastante provável que as invente para a diversão dos amigos. Frequentemente, parecem ser a respeito dos que alguma vez, em Hollywood ou alhures, foram céticos sobre seu talento, e seu novo senso de humor traz consigo palavras afiadas de retribuição. É tudo pimenta e farpas, malícia e nova alegria. Marilyn provavelmente está tentando algumas novas leituras para um futuro papel de meia-idade. Será que pretendia ser a sucessora de Tallulah?

Respira o ar exaurido de sua carreira, e seus sedativos parecem amendoins: abre uma cápsula para apressar o efeito e engole o conteúdo sem interromper o que está dizendo. É

como um inválido cujas perspectivas de saúde não correspondem aos órgãos retirados na cirurgia — ela faz um testamento. Deve ser como retornar para um mergulho de meia-noite nas velhas piscinas da depressão. Deixa dinheiro para Berniece Miracle — a família primeiro! — e legados para sua secretária, May Reis, e alguns poucos amigos. Seus bens pessoais, deixa-os para Strasberg — o verdadeiro curador de sua arte. Por alguma razão, não menciona Paula Strasberg. Naturalmente, já deu muito dinheiro e ações para Paula, além de trabalhos no estúdio a 3 mil dólares por semana. Em janeiro, um pouco antes da posse de Kennedy, o testamento é lido em voz alta, e os advogados explicam suas finanças. Não é nem de longe tão rica quanto esperava. De fato, vive dos lucros de *Quanto mais quente melhor* e das esperanças em *Os desajustados*. Mas seu lançamento foi confuso, com críticas divididas.

No fim do inverno, ainda mais oprimida pelo divórcio e pela falta de real excitação a respeito de *Os desajustados*, mergulha em uma depressão tão severa que seu analista fica preocupado. Talvez tente o suicídio. Não sabemos, pois sua agência de publicidade agora tenta afastar sua vida dos olhos do público, em vez de anunciá-la. Mesmo assim, é admitida no Payne-Whitney, um hospital para transtornos mentais. A imprensa acorre e não consegue ver Marilyn. Passou por uma porta de aço depois da outra, e as portas se fecharam atrás dela. Até agora, ninguém lhe disse nada a respeito do hospital. “O que vocês estão fazendo comigo?”, grita. O portão do orfanato se fecha novamente. “*Que espécie de lugar é esse?*”

Passa três dias em um quarto com grade nas janelas e uma porta com visor de vidro pelo qual os médicos podem observá-la. Não há um banheiro fechado. Que enfermeira, interno, residente, médico visitante ou funcionário do hospital não dará uma boa olhada? Em breve, a fofoca se espalha como fogo em mato rasteiro. Arrancou as roupas, diz a fofoca, ela... pode-se preencher o espaço com qualquer gesto obsceno que se queira, ao ouvir esses boatos. A imprensa mantém vigilância do lado de fora dos muros do Payne-Whitney.

Mais tarde, Marilyn dirá a Pat Newcomb, sua assessora de imprensa, que realmente deu um show. “Já que me tratavam como doida”, diz a descrição de Guiles, “eu me comportei como uma.”

Naturalmente, o desejo de arrancar as roupas pode aliviar o impulso que arrasta alguém para uma janela aberta. Sempre trabalhou na direção da nudez. Certamente, não foi modelo em vão; não quis “ficar nua para que Deus e todos os outros vissem”, não posou nua para um calendário e para as sessões de fotos que ainda fará e expôs um seio em *Os desajustados* em vão. Talvez, conforme se deriva para um estado de quase insanidade, haja algum impulso de se virar do avesso, de inverter os hábitos, de jogar as roupas, a moral e a própria relação com o tempo. Será que a psicose, como a morte, caminha na direção do passado?

De todo modo, sai rapidamente de qualquer estado em que estivesse e quer ir embora do Payne-Whitney. Permitem que dê um telefonema. Liga para DiMaggio, que vem da Flórida para Nova York em um voo noturno e telefona para políticos e poderosos que podem saber como abrir as portas do hospital. “Bem cedo na manhã seguinte, Marilyn saiu da clínica em segredo, tenazmente agarrada a DiMaggio [...]. Foi imediatamente para um quarto particular no Instituto Neurológico do hospital Presbiteriano de Colúmbia”, e tão rapidamente que “os repórteres invadiram a Clínica Payne-Whitney em estado de confusão”.

Passa por três semanas de repouso e desintoxicação antes de receber alta. Com Pat Newcomb a seu lado, volta a seu apartamento depois de passar por um corredor polonês de repórteres que corriam em meio ao trânsito para tentar obter mais um comentário. Nesse ventre silencioso, as notícias do dia serão gestadas. Agora está de volta ao apartamento e, como sempre depois de uma crise, sente-se revigorada por algum tempo. Planeja fazer *O pecado da carne* na televisão, sob a direção de Lee Strasberg, e recebe uma carta de Somerset Maugham, deliciado com o fato de ela interpretar o papel. Como diz Marilyn a um entrevistador a respeito de Sadie Thompson, “Era uma garota que sabia como ser alegre mesmo quando estava triste. E isso é importante”. E então *O pecado da carne* afunda. A NBC

não o fará com Strasberg porque não tem experiência na TV. E Marilyn não o fará com outro diretor. “Conheço apenas as ideias de Lee, e são ideias que quero pôr em ação. Não quero [...] me ver em algo totalmente diferente do que imaginei ou desejei.” Sim, está inquieta sem trabalho e pressionada por preocupações financeiras. O contrato de TV seria de mais de 100 mil dólares, e agora está acabado. Parte para uma pescaria à beira-mar com DiMaggio na Flórida e visita sua meia-irmã Berniece. Então fica “impaciente” e volta para Nova York.

Chega a seu apartamento a tempo de ler em uma coluna de jornal que Kay Gable acha que Marilyn “provocou o infarto fatal de Gable por causa da tensão e da exaustão”. (Embora Gable nunca se queixasse com Marilyn — “quando está no set”, afirmara a um repórter, “ela está lá para trabalhar!” —, dissera a outros repórteres que, nos velhos tempos de Harlow, “quando as estrelas se atrasavam, eram demitidas”.) Marilyn abre a janela da sala e se prepara para saltar. Como diz a um amigo no dia seguinte, sabe que tem de saltar rapidamente. Se ficasse na beirada, fosse vista pelas pessoas lá embaixo e desistisse de pular, a publicidade resultante seria pior que a morte ou que continuar vivendo. Então fica em pé e se inclina na direção da janela, com os olhos fechados. Talvez passe por alguma migração da alma antes de retornar à vida naquele quarto. Quando, no dia seguinte, confessa o quão próxima estivera de pular, seus amigos acham que deve se mudar para Hollywood e alugar uma casa de rancho. Térrea. Decide que estão certos. Lee Strasberg é tudo que lhe resta em Nova York. Algo vital parece tê-la abandonado. Então vai para a Costa Oeste mais uma vez e para a análise mais uma vez, pela terceira ou quarta — quem pode manter o registro desses casamentos arranjados da mente? No fim da primavera de 1961, faz pouco mais que seguir uma rotina de dieta e repouso. Fará uma cirurgia da vesícula (cuja cicatriz será mostrada nos famosos nus artísticos feitos por Bert Stern) e parece responder bem à operação — talvez uma faca em seu ventre pague parte de sua dívida com Gable. (Será esse o aniversário no qual André de Dienes a encontra no hotel Beverly Hills, após tantos anos?) Nos meses seguintes, alterna entre Nova York e Los Angeles, drogada por uma vida sem sentido.

Uma mulher chamada Marjorie Stengel (que já fora secretária de Monty Clift) vem trabalhar com ela em Nova York, e, através de seus olhos, temos um retrato desses meses da vida de Marilyn. Durante a entrevista de emprego de Stengel, Marilyn atende ao telefone. Alguém pergunta pela Srta. Monroe. “Ela não está”, responde Marilyn com voz áspera, desligando em seguida. É o último sinal de vida visto pela secretária. Os dias se arrastam.

Marilyn se levanta tarde nas quentes manhãs de Nova York e vagueia a esmo em um baby-doll azul ligeiramente sujo. Depois de algum tempo, mastiga algumas costeletas de carneiro com queijo cottage e bebe um grande copo de refrigerante de cereja diet. “Somente essa refeição”, diz Marjorie Stengel, “seria suficiente para matar alguém.” Mais tarde, Marilyn fala longamente ao telefone com seu analista em Los Angeles. Ninguém mais telefona. Talvez ninguém saiba que está na cidade. As cartas que chegam são poucas, mas, quando alguma correspondência dos fãs é particularmente obscena, dá uma olhada. Em um formulário de banco cuidadosamente escreve DESCONHECIDO no espaço reservado ao nome de seu pai. Mas seu estado de espírito também tem espaços em branco. Na cozinha, o gesso está caindo e as paredes são de um sujo amarelo nova-iorquino. O banheiro não tem glamour — sem armário com espelhos, sem luzes embutidas, sem alegres cortinas no chuveiro, apenas um banheiro. No quarto, as paredes são pintadas de marrom-escuro, e os móveis, em estilo provençal francês, são baratos e pintados de branco. Um edredom de cetim de cores escuras serve como manta sobre a cama *queen size*. No teto acima da cama há um espelho. É seu toque principal. O segundo quarto está quase vazio. Alguns tapetes esquisitos estão espalhados pelo chão. Na sala de visitas, Marjorie trabalha em meio a arquivos. A melhor peça de decoração é um Toulouse-Lautrec emoldurado; gravura e moldura, juntas, devem ter custado uns cinquenta dólares. Na sala de estar, um contraste: tudo é branco. As paredes são brancas, o tapete é branco, o piano é branco e o sofá é branco. Até mesmo a foto feita por

Cecil Beaton de Marilyn em um vestido branco está lá. Folhas brancas transparentes foram arranjadas em um vaso. São artificiais. Plantas são trazidas de tempos em tempos, mas morrem. Somente as folhas brancas artificiais permanecem. E no tapete branco felpudo está a velha mancha de um cachorro. Enquanto Stengel ainda trabalha para ela, há uma conversa sobre limpar o tapete. É finalmente levado pelo Denihan, que “cobra mais caro que o preço do tapete”. Volta limpo, exceto pela mancha amarela: agora químicos do Denihan vêm fazer testes. Médicos e farmacêuticos também aparecem, em elegantes roupas escuras e óculos de aros pretos. Aguardam pela Srta. Monroe no banco espanhol do saguão, com seus ladrilhos quadriculados em preto e branco, com comprimidos e prescrições em nome de Marilyn ou de outras pessoas. Às vezes os comprimidos são pedidos em nome de Marjorie Stengel. Na mesa de canto, estão *The Nation* e *I. F. Stone's Weekly*. Na mesa de cabeceira do quarto, *Os insaciáveis* e um volume de Edna St. Vincent Millay. Na toca escura onde Marilyn dá seus telefonemas, há somente uma cinzenta janela nova-iorquina dando para o pátio, mas aqui as plantas permanecem vivas. Talvez porque Marilyn se sente aqui frequentemente para aproveitar a luz melancólica. No armário do segundo quarto, vestidos de noite estão pendurados em cabides de arame. Não há estofamento para os cabides. Nem capas. Em outros armários estão minks e uma fileira de peles brancas, também em cabides de arame. Uma multidão de escarpins Ferragamo se espalha pelo chão. Em outro armário, duas dúzias de calças Jax descansam em cabides de arame, com as etiquetas de preço ainda penduradas. Quando Marilyn vai às compras, não usa roupa de baixo. As vendedoras arquejam em sua fofoca a respeito. “Ela tem um *cheiro*”, dirão a Marjorie Stengel pelo telefone. (Naturalmente, não sabem que Marilyn, como muitos outros artistas, pode não querer se lavar se no odor do dia anterior ainda restar algum vestígio da experiência.)

Uma manhã, arquivando documentos, Marjorie encontra um anel de diamantes no fundo de uma gaveta. Por quanto tempo ficou ali, não sabe. Será um presente de DiMaggio? (Que Marilyn agora chama de Sr. D.) Em uma manhã, Marjorie ouve que “certo homem” telefonará e que ela deve fazer o que ele disser. Quando o telefone toca, a voz é clara. “Marge, aqui é Joe DiMaggio” — ele obviamente está acostumado a falar com pessoas chamadas *Stengel* — e pede que o encontre no Shelton, onde lhe dará 5 mil dólares para cobrir um saque da conta de Marilyn no Irving Trust. Marjorie Stengel não entende a razão do segredo de Marilyn. Em muitas manhãs, verá DiMaggio se esgueirando do apartamento não muito depois de ela chegar ao trabalho. Ainda assim, Marilyn nunca indica que esteve lá. É como se ninguém pudesse saber que DiMaggio dorme em sua casa.

Marilyn está chegando ao fim de seus anos em Nova York. A cada mês, passa mais tempo na costa. Agora, por sugestão de seu analista, compra uma casa na Fifth Helena Drive, em Brentwood. É uma casa exatamente como a dele! Em algum momento desse período, telefona para Nova York em meio a grande excitação. Sairá para uma noite de gala com Sinatra. Embora tenha comprado dois vestidos na Magnin, precisa de um vestido em particular, que está em Nova York. A faxineira, Lena Pepitone, voa de primeira classe para trazer o vestido, mas nesse ínterim Marilyn já encontrou outro.

Agora Nova York começa a se dissolver. Marjorie Stengel é convidada a se mudar para Los Angeles e recusa, e em pouco tempo deixará o emprego. Marilyn se transferiu para Los Angeles e para o tédio de uma vida em baixa velocidade. (De fato, algum indício de doença é quase visível em sua tentativa de demonstrar grande prazer na companhia de Carl Sandburg.)

Viaja para o México e volta para Helena Drive com máscaras mexicanas de estanho e luminárias. É abril de 1962. Tem quatro meses de vida e está prestes a começar um filme que fará em razão de seu contrato com a Fox. O título será *Alguém tem que ceder*.

O roteiro fora adaptado de uma história escrita vinte anos antes. Era um especial da Fox! O diretor era George Cukor, não um excelente augúrio, pois a dirigira em *Adorável pecadora*, mas ao menos o coadjuvante, Dean Martin, era, por sua associação com Sinatra, um amigo. O problema é que Peter Levathes, novo diretor do estúdio, está furioso com o prejuízo que Elizabeth Taylor causou com *Cleópatra*. Não é o melhor homem para lidar com Marilyn. Ela, por outro lado, pode comparar seu salário de 100 mil dólares com o milhão recebido por Elizabeth Taylor.

Também vivia em estado de semiostracismo, enquanto as fotografias de Liz apareciam na capa de todas as revistas. Naturalmente, Marilyn contraiu uma virose. Como seu tempo em Los Angeles usualmente é passado do analista para o internista, é como se o vírus refletisse alguma essência espiritual do consultório médico. Tem uma febre baixa, baixa e crônica. Sua temperatura usualmente está acima dos 37,5 graus, embora abaixo dos 38, mas firma um acordo segundo o qual pode deixar o set se a febre passar dos 39,5 graus. Após três semanas de filmagem, comparece em um total de seis dias. Como já esperavam por isso, filmam sem ela. Todos tentam cooperar: mesmo Levathes se mantém afastado. Mas o roteiro! Dificilmente pode colaborar. Toda doença por fim se dissemina, e, assim, cada linha falsa do diálogo habita o centro metafísico de seu vírus. Trabalhar naquele set é mortal.

E não está morta. Algo interessante finalmente acontece em sua vida. Gostaria de não ter compromissos e de se divertir um pouco. Como Sinatra é amigo de Peter Lawford, ela conheceu os Kennedys. Na verdade, ela... mas há muito mais a esse respeito. Por ora basta dizer que, em uma manhã de sexta-feira no meio de maio, não aparece no set e, em vez disso, pega um avião para Nova York. Uma festa de aniversário será oferecida a Jack Kennedy no Madison Square Garden, e Lawford a convidou para cantar “Feliz aniversário” ao presidente diante de 20 mil convidados. Jamais deixaria de comparecer. Até mesmo prepararam sua entrada. Seu nome será anunciado três vezes, e o refletor mostrará apenas o palco vazio. Então finalmente será apresentada como “a *atrasada* Marilyn Monroe”. Foi ideia de Peter Lawford. Ele se delicia com brincadeiras arriscadas. Algumas vezes se dá bem, outras não. A *atrasada* Marilyn Monroe surge em todo o calor de seu vestido champanhe e canta “Feliz aniversário, senhor presidente” como nunca ninguém cantara antes. Os 20 mil convidados são galvanizados por uma corrente sexual composta de magnetismo e veludo. Sua voz contém todas as nuances da malícia. Cada orelha na plateia se ergue. “Ela soa como se o conhecesse muito bem!” Kennedy, com um grande sorriso, se livra dessa suprema vibração a respeito de alguma história secreta dizendo em seu discurso: “Agora posso me retirar da política, depois de ouvir ‘Feliz aniversário’ cantado para mim pela Srta. Monroe.”

Sem muita pressa, a Srta. Monroe, disposta a se afastar de seu filme atual, retorna ao set de filmagem vários dias depois. Os executivos da Fox estão prestes a despedi-la, mas ela se envolve em um frenesi de atividades, como se o núcleo de sua diversão fosse estremecer as resoluções masculinas, uma vez firmadas. Retorna no dia em que tem de fazer uma cena na piscina e fica na água durante horas, com virose e tudo, e vai ainda mais longe, como se um pouco da competitividade da família Kennedy tivesse ficado nela, e ensina a Hollywood quem deve ser o centro da publicidade feminina mundial. Com a presença dos fotógrafos Larry Schiller e Billy Woodfield (que fotografam para as revistas) e de toda a equipe de filmagem, tira o biquíni cor da pele que usava para simular nudez e, nua, entra e sai da piscina várias vezes, fotografada de frente e de costas para o mundo inteiro ver. Seu olhar nas fotos é triunfante. Essas são “as primeiras fotos de Marilyn Monroe completamente nua em catorze anos”. Parece uma criança de cinco anos, divertindo-se para valer, mas também se tornou parte dos Kennedys — dificilmente uma foto sua depois desse dia deixará de apresentar semelhança com os irmãos e irmãs da mais famosa família irlandesa da América, como se a Hogan que existe nela tivesse encontrado identidade no equilíbrio entre certeza e ousadia. Determinação, competitividade e vitória são os elementos alquímicos da psique pelos quais

procurou por tanto tempo. Nunca pareceu tão no comando de si mesma quanto na fotografia feita por Larry Schiller, que a mostra com uma perna pendurada na borda da piscina e o demônio do orfanato nos olhos. Parece pronta para sair da água, mas quem pode saber o que fará em seguida? As fotografias ficam prontas na terça-feira, e um texto publicitário escrito por Joe Hyams é cuidadosamente distribuído na quarta-feira. Cada revista do mundo agora tenta encontrar Schiller, que (com a aprovação de Marilyn) controla os direitos autorais. Antes que as negociações terminem, as fotos serão publicadas em trinta países. Marilyn, em seu mais charmoso estado de espírito, não pediu nenhuma compensação além de um projetor de slides para transparências coloridas. De fato, dá um presente de milhares de dólares para os fotógrafos, mas agora é novamente nosso Napoleão feminino, que retorna de Elba para mobilizar seu último exército em uma marcha contra a Fox.

Em 1º de junho, sexta-feira, é feita uma festa de aniversário para ela no set — bolo, *sparkles*, flashes e lágrimas. Marilyn ri de George Cukor para a câmera quando ele é flagrado com o pedaço de bolo que ela colocou em sua boca e bebe uma garrafa de Dom Perignon com os amigos no camarim. Mas, na segunda-feira, não aparece para trabalhar. Está sob muita pressão (e facilmente convence os médicos disso). Na terça-feira, tampouco. Nessa noite o filme é suspenso; na quarta-feira o produtor é citado: “Teremos de fazer uma agonizante reavaliação da situação.” (John Foster Dulles não usou seu domínio da linguagem em vão.) Na quinta-feira ela é despedida e passa o dia seguinte chorando no quarto, enquanto Pat Newcomb envia uma declaração à *Variety* dizendo que “A Srta. Monroe está pronta e ansiosa para trabalhar na segunda-feira”. Mais tarde nessa sexta-feira, Levathes anuncia que foi dispensada por “violação voluntária do contrato” e a Fox moverá uma ação contra sua produtora no valor de “meio milhão de dólares. Talvez tenhamos de aumentar o valor para um milhão”.

Marilyn está triunfante e arrasada. É um Napoleão feminino, mas para o orgulho de apenas uma de suas almas. A outra, mais tímida que nunca, é um rato de orfanato com uma virose. É como se tivesse passado a vida comprando vitórias para a mobília psíquica de uma personalidade e designando todas as derrotas para a outra. Estamos agora no camarote da complexidade. Pois, se vive com o equivalente completo de duas pessoas dentro de si, isso equivale a dizer que realizará muitas ações que beneficiarão uma à custa da outra, e, por isso, como um general frustrado, uma deve se retirar da ação enquanto a *outra* se recupera. É por isso que parte tão grande de sua vida consiste em paradas e recomeços, e é por isso que tantas de suas afeições são substituídas pelo ódio. São poucas as atividades das quais seus dois egos podem participar: a mais dura ironia de sua vida é o fato de essa colaboração funcionar melhor toda vez que perturba um set de filmagem, pois então tudo que existe nela de crua e insuspeita força pode desfrutar a frustração da companhia — ela está sempre em marcha contra Hollywood — e, no entanto, essas grandes perturbações, ao som da desafinada flauta de uma prolongada virose e de uma febre leve, são capazes de empregar precisamente aquela outra parte que é doente, fraca, ferida, infeliz, assombrada e quase exaurida. Finalmente tal fraqueza e tal vazio podem ser úteis! Esse método funcionou durante anos. Agora, contudo, está na meia-noite psicológica de ser incapaz de saber se realmente quer parar de filmar ou se calculou mal a quantidade de estresse que o estúdio pode suportar. Nas semanas seguintes, mais uma das comédias sem amor de sua vida será interpretada, quando os executivos do estúdio reagem ao desagrado dos acionistas de Nova York por sua irreparável perda, enquanto ela, engolindo sua repulsa pelo roteiro, é levada por seus advogados a concordar em voltar em setembro, quando a turnê de Dean Martin tiver terminado, “para se restabelecer como valor assegurável para o filme”. Que eternidade para contemplar, mas Marilyn não tem dinheiro nem vontade de entrar no litígio.

A comiseração chove a cântaros, naturalmente. É recebida em Nova York pelos Strasbergs e diz que tem de “começar a pensar no palco”. Rapidamente lhe dão a oportunidade de fazer

Blanche Du Bois em *Um bonde chamado desejo* para uma aula de Strasberg, e ela produz uma obra eletrizante, tão tensa que seu corpo treme com o esforço. Quando acaba, a parte de trás de seu vestido está molhada. Urinou-se em função da angústia do papel. Sua atuação é incrível, inesquecível, mas significa seu adeus ao teatro. Como poderia fazer isso todas as noites? Não, não fica em Nova York muito tempo antes de correr para a costa, como se em pânico por estar longe do analista, e voltar para sua *hacienda* cercada e sua piscina em Helena Drive; para sua casa semimobiliada, com sua escassez de armários e pilhas de discos, fardos de revistas e caixas de livros pelos cantos, toda a não arquivada coleção de uma vida espalhada pelo chão. Volta para a análise com o Dr. Greenson e se aproxima de suas duas últimas semanas de vida, e mesmo assim é como se a ambiguidade de sua presença viajasse até mesmo para os últimos romances de sua vida, para sua discutível condição de saúde e para o mistério de sua morte. Pois muitos achavam que estava melhorando. Disse a seu massagista, Ralph Roberts, que não estava tomando nada além de um pouco de hidrato de cloral: “Conseguiram me fazer voltar”, diz orgulhosamente, “a uma droga da Primeira Guerra.” (Naturalmente, o hidrato de cloral é tão poderoso quanto qualquer outro sedativo.) Mesmo assim, Roberts tem a impressão de que sua saúde está melhor nesse verão do que já esteve em muitos anos, e ela recuperou o tônus muscular.

As fotografias feitas por George Barris quase um mês depois de ser mandada embora da Fox dificilmente são retratos do abismo. Seus olhos não contemplam nenhum suicídio. O que vemos é uma sensível, mas não frágil, mulher vestida de suéter, sentada na praia e parecendo pensativa e determinada. O ponto é que dificilmente parece acabada. Suas fotografias na piscina vão para as capas do mundo todo — triunfantemente ultrapassou a publicidade de Elizabeth Taylor por *Cleópatra*, e, em uma explosão de atividade por causa disso, dará uma entrevista a Richard Meryman para a *Life*, se encontrará com os executivos da Fox, que dirão o quanto a querem de volta, e fará uma série de fotografias para *Vogue*, *Life* e *Cosmopolitan*, além dos famosos nus artísticos com Bert Stern. Como se antecipasse o grande jantar de Peter Lawford em homenagem ao procurador-geral, nunca se pareceu tanto com os Kennedys quanto bebendo champanhe nas fotos feitas por Stern.

Não, não parece prestes a se matar. A fofoca de Hollywood corroerá seu fim, e as testemunhas de seu último dia não concordarão entre si. Assim como o rastro do assassinato de Jack Kennedy em Dallas pode ter sido perdido para sempre debaixo dos milhares de movimentos aterrorizados feitos por pessoas que o cruzaram com medo de que outras estivessem implicadas, sua morte também será imersa em confusão por cada corrente de rumor, até que não seja mais possível decidir se ela se suicidou com barbitúricos (depois de todas as tentativas que falharam), se foi um acidente ao tomar mais barbitúricos do que tinha noção, como acontecera em muitas outras noites, ou se — 35 anos depois — fora assassinada, novamente assassinada. Se essa é a mais extravagante das suposições e tem apenas as mais frágeis evidências para suportá-la, mesmo assim havia motivos para assassinato, e não eram poucos.

É uma ideia que não se pode ignorar completamente. Tentemos encontrar nosso caminho na confusão final de sua morte.

*

Seu tempo nesse último verão é passado em casa, em volta de uma piscina na qual não entra, embora, caracteristicamente, fique ofendida se os amigos não querem nadar. Há um chalé para hóspedes atrás da piscina, mofado e com cheiro de cachorro. Velhos amigos, como Norman Rosten, aparecem para uma visita, e, certa vez, sai com ele para conhecer uma galeria, na qual compra a reprodução de uma estatueta de Rodin mostrando o beijo entre um homem e uma mulher. O homem é impetuoso e a mulher é dócil. Custa mais de mil dólares, o

que não necessariamente pode bancar, mas a compra em meio minuto, paga com cheque e a leva consigo. Naturalmente, isso é menos comum que as consultas diárias com o analista ou simplesmente ficar em casa. É algo próximo de uma existência ordenada. Outros amigos também a visitam, e recebe vários telefonemas. Fala frequentemente com DiMaggio, e Pat Newcomb muitas vezes passa o dia com ela. À noite, quando não consegue dormir, Ralph Roberts vem fazer uma massagem. Com o passar dos anos se tornaram próximos, tão próximos, talvez, quanto órfãos que terminaram por amar um ao outro. Robert vem de uma grande e pobre família da Carolina do Norte e não fora capaz de falar até os onze anos — quão comovente deve ser esse detalhe para Marilyn. Então uma cirurgia descolou sua língua do palato. Essa enfermidade de infância pode explicar parcialmente seu tamanho e sua força física, e certamente seu senso tátil como massagista. Também pode explicar sua sensibilidade aos pensamentos de Marilyn, assim como sua precoce determinação de se tornar ator. Entretanto, durante dois anos e meio submerge sua própria carreira para estar disponível — Marilyn precisa tanto dele. Ela telefonará com frequência às duas horas da manhã, quando os sedativos não funcionam. “Eu me sinto horrível, Rafe”, dirá, “estou prestes a saltar de minha própria pele.” Ele virá no meio da noite e irá diretamente ao quarto dela, mantido absolutamente escuro. As pesadas cortinas estão sempre fechadas, pois não consegue dormir se houver a menor brecha de claridade; com efeito, as cortinas foram grampeadas na esquadria. Na escuridão daquele quarto, localiza sua garrafa de óleo, abre seu sutiã (que usava todas as noites para compensar o fato de não usar nada durante o dia!) e a massageia até que esteja pronta para dormir. Às vezes, isso leva uma hora. Então, fecha novamente o sutiã e sai de mansinho. Têm uma comunhão psíquica que, obviamente, não é comum. Na primeira vez em que fez massagem nela, de volta aos tempos de Miller, quando se preparava para fazer *Adorável pecadora*, Roberts, depois de meia hora, mergulhou em pensamentos silenciosos sobre Willa Cather. Então Marilyn perguntou: “Você já leu *Uma dama perdida*?” Era pouco provável que ele se recuperasse de tal conexão entre livro e autor. Como a pele dela pode ter sido a coisa mais deliciosa que jamais tocou, com uma rara subpele sob a pele, ou ao menos foi assim que a descreveu, naturalmente deve surgir a suspeita de um caso, e depressa, considerando-se um homem de aparência tão poderosa quanto Roberts em um tratamento tão sensual quanto a massagem. Enquanto Miller mantém uma fé civilizada na separação entre sexo e terapia, e não fica abertamente desconfortável, DiMaggio mais de uma vez se mostrará ciumento, como se, conexão física definitiva ou não, Roberts ainda estivesse perto demais de sua mulher, sentindo demais o que poderia sair de seu corpo como amor. DiMaggio, no fim das contas, tinha um senso italiano de conjunto — se é minha, tem de ser toda minha! Não preciso de outro homem para aparar as arestas de meu trabalho.

Mas devemos suspeitar que Marilyn gostava de observar a distância enquanto seu corpo era manipulado por profissionais. Talvez vivesse seus melhores momentos quando suas relações não eram sexuais. Nenhuma mulher poderia ser mais sedutora do que ela com Norman Rosten, nem mais honesta do que com Roberts, quando, depois de anos — afinal, estão a um passo da análise reichiana —, ela lhe conta, como contará a alguns poucos outros, o que se passa em sua vida.

Se entramos agora em sua relação com Ralph Roberts, dois anos e meio depois de ter começado, é porque, após um período de silêncio enquanto a massagem, ela pergunta:

- “Você ouviu os boatos sobre mim e Bobby?”
- Se eu ouvi? — diz Roberts. — Hollywood não fala de outra coisa.
- Bem, não é verdade. Eu gosto dele, mas não fisicamente.

Ela ama sua mente, mas não o acha tão atraente quanto o irmão.

É claro que poderia estar mentindo para Roberts — há muitos rumores de que seu caso com Bobby começara no banco de trás de um carro depois que ambos escaparam de uma festa. Mesmo assim, há razões para acreditar em sua história. Embora os mil dias de Jack

Kennedy tenham sido igualmente famosos por suas noites, o mesmo não pode ser dito de Bobby. Era devoto, casado e prudente. Mesmo que também fosse jovem, trabalhasse duro e pudesse imaginar os mundos sexuais em que nunca entrara, isso dificilmente pesaria na balança contra sua ambição. Seu irmão conseguira milagres de indiscrição, mas Bobby tinha uma mentalidade de advogado rija o bastante para reconhecer que era vulnerável ao escândalo. Aqueles que não ousariam atacar o presidente poderiam se fixar em seu irmão em mais novo. Além disso, sua relação com a família parece tão profunda quanto a de qualquer outra figura pública de nosso tempo. Assim, pode ser mais confortável assumir que, por mais jovial que seja, e tão melancólico a respeito de Marilyn quanto um colegial com quarenta centavos querendo um sorvete de cinquenta, com cerejas e banana!, seu faro irlandês para a realidade o manteria tão celibatário quanto o padre mais feliz do condado, de mãos dadas com cinco belas viúvas.

Mas quanto flerte! Ele ligava para ela quando se hospedava na casa de Peter Lawford. Marilyn ia até lá para vê-lo. Como vivia em uma espécie de prisão domiciliar, como era extraordinário encontrá-lo, quão absolutamente indispensável para sua necessidade de uma fantasia em que pudesse acreditar. (“Não seja apresentado a Gertrude Nissen”, dizia ela a Roberts como piada permanente, pois ele tivera uma paixão por Gertrude Nissen.) Aqui estava, finalmente, uma fantasia cuja companhia era sensacional. Bobby tinha uma mente que Marilyn pode ter visto como similar a sua — não obstante sua educação, ele, como ela, aprendera fazendo. Aceitando os maiores trabalhos.

Naturalmente, ela vivia não apenas no futuro, mas também no que ainda conseguia reter do passado. Guiles, que acredita no caso com Bobby, e por essa razão o menciona usando um pseudônimo [Nota do Editor: “Oriental”, de que também o autor passará a se valer no restante deste livro], narra esta interessante passagem:

No fim de julho, quando DiMaggio ficou sabendo de seu interesse pelo Oriental, tiveram uma briga violenta [...]. Talvez temendo perder DiMaggio de vez, seu amigo mais valioso, ela escreveu que, se pudesse fazê-lo feliz, teria conseguido a maior e mais difícil coisa que podia imaginar — fazer *uma pessoa completamente feliz*. Terminou dizendo que a felicidade dele era a sua.

A carta, todavia, jamais seria enviada. Foi descoberta em sua escrivaninha, sem assinatura. O impulso que a levava para tão perto de DiMaggio se consumira em sua própria expressão literária.

Mas sua vida estava calma nessa época. Em comparação com o passado, estava calma.

Em seu último verão, Marilyn confidenciou a um amigo que o Dr. Greenson tentava torná-la mais independente e menos insegura em suas opiniões. Ela forneceu essa informação quando lhe perguntaram por que se afastara dos velhos e confiáveis amigos. Claramente, o Dr. Greenson estava preocupado com sua dependência do julgamento de seus empregados. Durante aquele verão, as pessoas regularmente empregadas por ela, juntamente com algumas outras, foram afastadas do círculo íntimo de Marilyn [...]. Ralph Roberts sentiria muito intensamente o papel da Sra. Murray nisso tudo, pois, quando chegou uma noite para a massagem de Marilyn, descobriu, depois de terminar seu trabalho, que sua presença já não era apreciada. Certa vez, enquanto se demorava na porta do quarto de Marilyn trocando uma palavra ou duas, como nos velhos tempos, a Sra. Murray o olhou com uma expressão que dizia claramente: “Achei que tivéssemos nos livrado de você.”

A dama não era nenhuma presença insignificante:

A Sra. Murray era amiga da família Greenson, aposentada de seu trabalho em tempo parcial como decoradora de interiores, e, embora nunca tivesse sido governanta, estava à disposição. A Sra. Murray, que falava de maneira cuidadosa, mantinha contato constante com o Dr. Greenson. Marilyn sabia desse arranjo, mas estava tão profundamente envolvida em sua tentativa de recuperação emocional que não protestou.

Embora nos sintamos desconfortáveis com essa total e ciumenta apropriação de sua vida, sequer estamos lidando com a lógica essencial da psicanálise: é tão instável que se torna cientificamente intolerável. Nenhum médico consegue acompanhar o resultado de suas

prescrições. Não com ela. Assim, há a tendência natural de circunscrever sua vida até que existam menos pessoas capazes de afetar a incomensuravelmente sensível agulha de sua deflexão interna. Vã esperança! Seria mais fácil esquartejá-la. Suas emoções mais fortes se tornam as mais isoladas. Já não podemos duvidar que amava DiMaggio. Era o homem que menos queria dela — não tinha intenções a respeito de seu talento! Só queria o restante dela. Ela precisava descobrir esse restante! Talvez nunca tenha se sentido tão dividida. Sua ambição de fazer filmes — a ambição que pulsara feito o coração de um animal debaixo de cada fraqueza desde que viera para a Fox, dezesseis anos antes — é agora uma ambição aconselhada por advogados. Instalada no divã do analista, foi reduzida aos menores pedaços de sua pessoa e, contudo, pode estar à beira do romance mais importante de sua vida. É como se a ambição que morre em um patamar ganhasse vida em outro. Em alguma parte de si mesma, deve planejar uma nova vida, que será maior do que nunca. Embora isso ofereça esperança, também acelera seu terror. Estará ainda mais longe de qualquer confortável senso de uma modesta identidade na qual possa afixar alguns hábitos protetores. Não, aquela identidade modesta, aquele senso de um confortável núcleo em seu próprio corpo só é conseguido agora com o amargo sabor dos barbitúricos. O reconhecimento da derrota ao abrir a cápsula se torna seu núcleo.

Se a lei da paixão determina que não podemos recomeçar a amar até que encontremos um amor maior que o último, a lei do narcisismo deve dizer que não podemos continuar a nos adorar a menos que nossa exibição seja mais extraordinária que antes. Assim, mesmo enquanto se agarra a DiMaggio em um flanco, sonha com a eminência histórica no outro. E ainda está interessada em aventuras no centro. Uma pista do estado inacabado de tudo a seu respeito está no fato de que, mesmo em seu último dia de vida, discute o contrato com a *Playboy*, que deve assinar quando Larry Schiller vier visitá-la. Foi combinado que fará uma sessão com Schiller para tirar as fotos necessárias. Aparecerá na capa da *Playboy*, respeitavelmente vestida com uma estola de pele branca. Na contracapa, no entanto, estará uma foto feita no mesmo momento, de costas. Com a exceção da estola de pele (que passa somente por sua nuca), não usará nada nesse segundo ângulo. Finalmente mostrará aquele famoso par de nádegas, que, como Philippe Halsman certa vez observou, “parecem piscar para o observador”. Naturalmente, ele também disse que “capturar essa piscadela com uma câmera [fotográfica] [...] não é tão fácil”. Talvez ela tenha chegado à mesma conclusão, talvez o Dr. Greenson a tenha dissuadido (se assumirmos que lhe contou). De todo modo, Pat Newcomb já telefonou a Hugh Hefner para cancelar a sessão, mas, como Schiller ainda não sabe, Marilyn não consegue se obrigar a confessar que esse sonho publicitário foi arquivado e dilapida boa parte de sua energia nessa manhã tentando se manter animada. É típico que um pequeno episódio em seu dia custe tanto quanto algo maior, mas, fora isso, essa é como muitas outras manhãs nesse quieto e quase monótono verão (à exceção das ocasionais noites na casa de Lawford) nas semanas após *Alguém tem que ceder*.

O choque é que estará morta em não mais de doze horas. Ou menos? A autópsia se prova casual e não determina a hora de sua morte. Poderia ser tão cedo quanto nove da noite ou tão tarde quanto três da madrugada, e o frasco do qual pega suas pílulas finais não é determinado, pois a droga específica não foi analisada. Mesmo assim, a quantidade de barbitúricos descoberta em seu sangue seria suficiente para matá-la diversas vezes se os tomasse de estômago vazio. Por outro lado, se comeu algo, a dose só se provou fatal depois que digeriu a comida, pois a autópsia revelou que seu estômago e seus intestinos estavam completamente vazios. A hora de sua morte, portanto, não é insignificante. Se já não estava viva à meia-noite, todos os relatos de que foi a um jantar obviamente são mentiras. Seus intestinos não poderiam ter digerido a comida tão rapidamente, mesmo que tivesse vomitado a maior parte. Somente uma lavagem estomacal poderia tê-la deixado tão vazia. E somente um médico poderia ter administrado a lavagem, ato que nenhum deles relata. A possibilidade de

que já estivesse morta há horas quando tentaram ressuscitá-la, portanto, é proeminente.

Além disso, há várias versões para o jantar. Uma, fornecida por um repórter que não permitiu que seu nome fosse citado, fala de um jantar tranquilo na casa de Marilyn, com Peter Lawford, Bobby, Pat Newcomb e a Sra. Murray. Depois, os outros queriam ir para a casa de Lawford na praia, mas Marilyn queria ficar e que Bobby ficasse com ela. Ele se recusa e parte. Um pouco mais tarde, Marilyn começa a lhe telefonar.

Outra versão coloca Natalie Wood e Warren Beatty em um jantar na casa de Lawford em Malibu, com Marilyn indo embora. O que há de comum em ambas as histórias é que não acontece nada digno de nota. Se estivesse viva pela manhã, haveria pouco interesse naquela noite. De um modo ou de outro, parece ter tido alguma espécie de desentendimento com Kennedy. Qualquer que fosse a dimensão da discussão, aparentemente foi o bastante para que comesse a tomar sedativos. Se, depois disso, telefona para a casa de Lawford várias vezes, não podemos imaginar que abuso ou incômodo teve lugar. Afinal, é igualmente possível que fizesse muito esforço para parecer alegre, ao menos até o último telefonema.

A versão de Guiles, por sua vez, que pode ser apenas um compêndio das mentiras que lhe contaram, diz que estava sozinha naquela noite e agitada com um telefonema de Malibu, para onde fora convidada de modo a se juntar a Lawford, Kennedy e, segundo Marilyn, “um par de prostitutas”. Muito ofendida, vai cedo para o quarto e, segundo o relato da Sra. Murray, descansa por algum tempo e tenta dormir enquanto ouve uma pilha de discos de Sinatra. Então chega a hora na qual deve perceber que tomou pílulas demais. Começa a telefonar. É quase certo que tentou falar com Ralph Roberts, porque seu serviço de mensagens mais tarde reportaria o telefonema “de uma mulher com a voz enrolada e que parecia preocupada”. Segundo Guiles, “consegui falar” com o Oriental ou seu amigo:

E disse a um dos homens que acabara de tomar seu último comprimido de Nembutal e estava quase dormindo ao telefone. Um deles tentou falar com Mickey Rudin, o advogado de Marilyn em Hollywood, mas ele tinha saído. Nunca saberemos por que foram escolhidos meios tão tortuosos de conseguir ajuda.

Claro, os meios não são tão tortuosos. Mickey Rudin, que também era advogado de Sinatra, era cunhado do Dr. Greenson, e é possível que tentassem descobrir o número do analista. O que parece concordar em todos os relatos é que, a essa altura, estavam longe de se sentirem complacentes. Se riram de Marilyn mais cedo nessa noite ou ficaram desconfortáveis por algum sinal de desespero ou ameaça, seu último telefonema foi para dizer adeus. Quem quer que estivesse ao telefone ouviu a inconfundível entropia do estupor causado pelos sedativos, aquele espesso silvo da morte em cada nuance da voz, aquela urgência estúpida e hesitante que choca quem quer que a ouça. O que os dois homens fizeram em resposta (dado que quase certamente já era tarde demais) pode ser menos interessante que o que fariam nos próximos dias. Se Marilyn se suicidou, contudo, é possível que os médicos tenham chegado mais cedo do que declararam e aplicado uma lavagem estomacal. De qualquer modo, em contato com a casa de Marilyn ou não, esse não será o momento mais brilhante do Oriental. Ele aparecerá em São Francisco com sua família depois que um helicóptero dos fuzileiros pousa na plataforma perto da casa de Lawford na manhã de domingo. Naturalmente, que outro alto funcionário do governo não faria precisamente a mesma coisa? O que podemos concluir de todas as histórias é que, se foram feitos esforços para proteger Bobby Kennedy, nenhuma das versões consegue ser precisa. Algumas obviamente foram feitas sem comunicação com as outras. É pouco provável que o Dr. Greenson e Pat Newcomb, por exemplo, tenham tido oportunidade de comparar suas versões, já que cada um se diz sozinho com Marilyn no começo da noite. Provavelmente foram tais discrepâncias que, mais tarde, alimentaram os rumores de assassinato. Por exemplo, a Sra. Murray disse que, quando encontrou a porta de Marilyn trancada às três da manhã (mas a porta estava sempre trancada) e não obteve resposta às suas batidas, foi para o jardim e espiou por entre as cortinas da janela do quarto.

Então afirma ter visto Marilyn deitada na cama em uma posição “peculiar” e telefonado ao Dr. Greenson pedindo que fosse até lá. Fica-se imaginando por que, em vez de quebrar a janela, a assistente de um psiquiatra se contentou em esperar por ele. Há uma discrepância quanto a se o Dr. Greenson chegou primeiro, que é a versão da Sra. Murray, ou se foi o Dr. Engelberg, o internista, que, a pedido de Marilyn, mudara sua prescrição de hidrato de cloral para Nembutal no dia anterior. O relatório da polícia descreve o Dr. Engelberg usando o atizador da lareira no vidro da janela para “conseguir acesso”. Finalmente, devemos supor que as cortinas de Marilyn estavam suficientemente entreabertas para que a Sra. Murray pudesse olhar por elas, quando, na verdade, haviam sido grampeadas assim que Marilyn ocupara a casa. Surge a hipótese de que a Sra. Murray descobriu a morte de alguma outra maneira. Como Marilyn foi encontrada nua, não é impossível que estivesse com um amante quando morreu, um pensamento muito infeliz. Igualmente, poderia ter entrado no coma final enquanto tentava se vestir para sair e, mais tarde, foi despida por outros na suposição de que pareceria mais natural. E as perguntas que podemos fazer não serão atenuadas pelo fato de a Sra. Murray partir para um tour de seis meses pela Europa, e Pat Newcomb, que naturalmente está histérica na manhã seguinte, voar para Hyannisport logo em seguida. O FBI — novamente estamos perante uma história cujo autor não quer ser citado — teria ido até o escritório da companhia telefônica de Santa Mônica e removido a fita de papel que listava a tarifação dos telefonemas de Marilyn naquela noite. Talvez seja por isso que, durante muitos anos, tenha sobrevivido o rumor de que Marilyn telefonara para a Casa Branca em sua última noite. Se cismarmos por tempo demais sobre o terror de seu fim, em vertigem e frustração, podemos ser levados a acreditar que partiu proferindo uma maldição e ainda vive perto de nós — a primeira-dama dos fantasmas americanos. Por que então não a ver também, nas infinitamente medíocres conexões do ocultismo, dando uma guinada na direção em Chappaquiddick? Sim, é fácil, no eco de sua pobre morte naquela cama, no quarto de tijolos de cimento daquela *hacienda* em Brentwood, ver o início de muitos juramentos e muitas carreiras. Pois, se é verdade que a presença de Bobby Kennedy se desenvolveu ano após ano e, em sua última noite, ele não fosse desprovido de grandeza, por que não assumir que parte desse processo tão excelente e misterioso começou não apenas com a morte de seu irmão, mas também na avaliação que fez de si mesmo quando fugiu de Los Angeles nas horas mortas da manhã após a morte de Marilyn?

Mas, se concedemos a ela tanto poder sobre o desenvolvimento de um herói americano, por que não assumir ainda mais e ver sua morte como a semente dos assassinatos que se seguiriam? Pois quem pode estar certo de que não era do interesse da CIA, do FBI, da Máfia ou de metade das polícias secretas do mundo que o irmão do presidente tivesse um caso com uma estrela de cinema que já fora casada com um dramaturgo que não recebera um passaporte por “apoiar os movimentos comunistas”? Embora nem mesmo o FBI pudesse ser tão imaginativo a ponto de enquadrar Marilyn no molde de que Mata Hari foi feita, não precisavam de nenhum outro motivo para vigiá-la além do fato de estarem vigiando os Kennedy. A pergunta que deve ser feita, se estamos prontos para pensar que o FBI realmente removeu a fita da companhia telefônica de Santa Mônica, é *qual* facção do FBI? Protegiam a reputação dos Kennedy ou acumulavam evidências contra eles? E existe algum medo, na cúpula da CIA, de que o próprio presidente — não estamos muito longe da Baía dos Porcos — seja o líder, voluntário ou não, de um movimento de esquerda que pode corroer as raízes da América? Se tal suspeita é grandiosa demais, ainda se pode supor que o diretor do FBI quisesse obter mais algumas de informações para usar quando lhe pedissem para reduzir seu poder. Será completamente impossível que, nos anos futuros, Bobby Kennedy tenha sentido que suas críticas às investigações oficiais sobre a morte de seu irmão teriam de esperar até que ele voltasse à Casa Branca? Se Marilyn era o espírito da malícia — “Feliz aniversário, senhor presidente” —, esse espírito parece ter chegado até as máquinas da história. No fim,

apostas políticas cavalgavam sua vida, e mais ainda sua morte. Se pudesse ser assassinada de modo a parecer um suicídio causado por desespero amoroso, que ponto de pressão contra os Kennedy isso poderia se tornar! Assim, podemos estar autorizados a falar em motivo para assassinato. Naturalmente, encontrar provas é outra questão.

Parece não haver quase nenhuma evidência, e temos toda a contraprova da instabilidade de Marilyn e da probabilidade de ter tomado barbitúricos demais e ter sido manipulada durante horas por médicos frenéticos que tentavam salvar sua vida, o que certamente é uma explicação mais simples para muitas das curiosas discrepâncias. (Podem, por exemplo, ter removido seu sutiã para aplicar respiração artificial. Do mesmo modo, para esconder o lapso de tempo, a Sra. Murray pode ter quebrado a janela e aberto as cortinas.) Naturalmente, também é possível que uma lavagem estomacal tenha sido feita para eliminar evidências do que quer que a tenha matado. Mas pressionar durante muito tempo a pequena probabilidade de assassinato é correr o perigo de uma perda pior. Em toda essa discussão sobre os detalhes de sua morte, perdemos a dor de sua morte. Marilyn partiu. Escapou de nós por sobre o horizonte do último comprimido. Nenhuma força externa, nenhuma dor, se provou mais forte que seu poder de oprimir a si mesma. Se possivelmente foi estrangulada uma vez, sufocada novamente pela vida no orfanato, reprimida pelo estúdio e engasgada com as fúrias do casamento, como reação manteve total controle sobre sua vida, o que talvez signifique dizer que escolheu estar no controle de sua morte e, lá fora, em algum lugar entre as atrações daquela eternidade que ouvira cantar em seus ouvidos na infância, salta para trocar a dor de uma alma entorpecida pela esperança de vida em outra. Diz adeus ao mundo que conquistou, mas não podia aproveitar. Nunca saberemos se foi assim que partiu. Poderia, do mesmo modo, ter tropeçado para além da última fronteira, choramingado no último canto de seu coração e não ter ouvido nenhuma voz conhecida em resposta. Ela veio até nós em toda a dúvida de sua mãe, e partiu em mistério.

*

A polícia chegará rapidamente. Um dos policiais conhece Jim Dougherty e telefona para dar a notícia. Dougherty olha para a esposa — são quatro horas da manhã, estão casados há dezesseis anos, e o assunto Marilyn é tabu. Dougherty diz: “Reze por Norma Jean. Ela está morta.”

Do outro lado de Los Angeles, Ralph Roberts acorda às três da manhã, com a insuportável sensação de que Marilyn está morta. Uma garota dorme a seu lado. Roberts tentara falar com Marilyn à tarde, e Greenson atendera ao telefone. Tentando se livrar do detestável senso de afastamento que Greenson impingira a sua relação com Marilyn, Roberts sai para beber, conhece a garota, leva-a para casa e finalmente consegue dormir a seu lado. Agora está na execrável condição de se encontrar obcecado por uma mulher enquanto se deita ao lado de outra, e a dor dessa hora talvez fique gravada para sempre em sua psique, pois, durante os próximos dez anos, acordará nesse mesmo horário em praticamente todas as noites.

DiMaggio se encarrega do funeral e não convida Sinatra, Lawford ou Kennedy. Lee Strasberg faz o discurso fúnebre:

Outras eram fisicamente tão bonitas, mas obviamente havia algo mais nela, algo que as pessoas viam e reconheciam em sua atuação e com o que se identificavam. Tinha uma qualidade luminosa — uma combinação de melancolia, resplendor, anseio — que a distinguia e que fazia com que todo mundo quisesse fazer parte dessa qualidade, para partilhar daquela inocência infantil que era ao mesmo tempo tão tímida e tão vibrante.

Arthur Miller não comparecerá. Fará seu panegírico em *Depois da queda*. Será mais uma infelicidade para Miller, pois será acusado de vulgarizar a imagem dela. Seu único crime foi ter falhado em prever que nenhuma produção poderia oferecer a presença de Marilyn. Se estivesse viva, talvez tivesse sido seu maior papel e a maior peça de Miller, pois, na dor

daquela relação, ele se distanciara daquele homem que fumava seu cachimbo enquanto parecia tão monumental quanto o mestre de todo o *meerschau*.

*

Agora ela está morta, e como podemos nos despedir?

Naquele feliz verão de 1955, em que começara a sair com Miller e o futuro podia até mesmo ser doce, estava sentada na praia com Norman Rosten quando alguns adolescentes, em uma prematura apreciação de filmes de Bergman que ainda não tinham sido filmados, começaram a cercá-la:

Primeiro em círculos amplos, então chegaram mais perto e, finalmente, cerca de cinquenta adoradores se aglomeraram em volta do guarda-sol debaixo do qual se sentava recatadamente.

— Ei, Marilyn, vi todos os seus filmes!

— Você é minha favorita!

— Você está linda!

— Marilyn, dá um beijo!

Ela apertou suas mãos. Trouxeram pedras para que autografasse. Os rapazes se aproximaram ainda mais, as garotas gritaram, e uma espécie de pânico se instalou. Tentavam chegar até ela com gritos selvagens, tocando-a, suplicando, implorando favores, enquanto ria e se esquivava [...]. Finalmente, a única escapatória foi a água e, com um aceno apreensivo, começou a nadar. Com muitos gritos de incentivo, cinquenta corpos jovens e bronzeados mergulharam atrás dela e começaram a persegui-la [...].

— Ei — gritou debilmente —, me tire daqui!

Consegui chegar até ela com dificuldade, gritando para os garotos:

— Parem com isso, vão embora, vão para casa!

Bati neles cegamente, furiosamente, e, agarrando-a pelo braço, comecei a nadar para o fundo. Ameacei os mais determinados, que ainda nos seguiam. Ficaram olhando, sorrindo, enquanto nos distanciávamos lentamente.

Subitamente Marilyn parou.

— Não posso mais nadar — disse.

— Como assim, não pode?

— Não sei nadar direito, mesmo nos meus melhores dias — disse. [...]

Respirava com dificuldade, tentando manter o queixo fora da água.

— Escute — disse-lhe. — Você sabe boiar? Tente. Respire fundo e se incline para trás.

Ela tentou, mas engoliu água e começou a tossir. Circulei em torno dela, meio sem fôlego, e tentei fazer com que se deitasse de costas na água.

— Que jeito de morrer! — arquejou, agarrando-se a mim [...].

Como poderíamos ter sido salvos, senão por um final hollywoodiano? Rugido de uma lancha na trilha sonora. Barco real na tela panorâmica da água. O garoto com cabelo à escovinha deu uma volta em torno de nós e desligou o motor. Seguramos na lateral do barco. Subi a bordo, e então havia o problema de erguer M. pela lateral. [...] Não era, nem nunca fora, uma garota magrinha. Finalmente consegui erguê-la, e ela caiu pesadamente dentro do barco.

Olhei para ela ali deitada, exausta, com as pernas enroscadas e os dedos dos pés, pintados de cor-de-rosa, brilhando ao sol. O jovem piloto também a observava [...] esquecendo o volante e executando dois círculos estreitos antes de eu perceber o que estava acontecendo. Gritei com ele e ela disse:

— Não fique nervoso. Foi um fim de semana maravilhoso!

Sim. Talvez fosse mais maravilhoso do que Rosten poderia imaginar. Pois, embora tivesse começado a encontrar alguma felicidade com Miller, ela, com seu medo natural da felicidade, também devia temer algum inominado desastre prestes a ocorrer. Agora tal parecia ter ocorrido, e ela ainda estava viva. Permaneceria viva e feliz até que o Sr. Terror batesse à porta novamente. Certa vez, anos depois, enviou a Rosten um cartão-postal com a fotografia colorida de um jato da American Airlines no céu e, no verso, no espaço para a mensagem, escreveu: “Adivinha onde estou? Amor, Marilyn”.

Rosten escreveu: “Tenho uma ideia, mas não direi nada a respeito.” Não tenhamos tão rapidamente a esperança de paraíso. Torçamos, em vez disso, para que esteja em um único lugar, e não espalhada pelo firmamento; torçamos para que sua magnífica alma e sua pequena alma parecida com um ratinho estejam ambas recuperando suas proporções em alguma bela e graciosa casa e que, em breve, retorne para nós. Seria adequado ao demônio de seu senso de humor, e uma maldição para nossa terra, se voltasse falando chinês. Adeus, Norma Jean. *Au révoir*, Marilyn. Se esbarrar em Bobby ou Jack, dê-lhes uma piscadela. E, se eu puder fazer um

pedido, faça uma visita ao Sr. Dickens. Pois ele, como muitos outros homens literatos, está destinado a adorá-la, criança sem pai.

UM AGRADECIMENTO

O escritor contratado para fazer um prefácio descobriu, após ler o livro de Fred Laurence Guiles *Norma Jean*, que desejava escrever uma biografia. O desejo, contudo, chegou quase tarde demais. Em um mundo poluído e niilista, é preciso se apegar ao profissionalismo, e assim o trabalho foi feito com a privada injunção de terminar o texto no tempo previsto, ainda que o prefácio crescesse para 40, 55, 70 e, finalmente, 90 mil palavras. É uma biografia agora, uma biografia *romanceada*, como foi dito, de fato, uma espécie de romance, pois uma biografia formal provavelmente não pode ser escrita em menos de dois anos, já que pode ser necessário todo esse tempo para coletar os fatos — príncipes devem ser lisonjeados e amigos íntimos precisam ser libertados da paranoia. Em um trabalho feito em grande velocidade, é melhor afirmar que nenhum fato errôneo foi introduzido de propósito e que, além de recapitular os erros de escritores anteriores, também se trouxeram algumas investigações próprias. Assim, novamente, é correto agradecer a Maurice Zolotow, pelos brilhantes retratos que pinta em *Marilyn Monroe* (W. H. Allen, 1961) em seus melhores momentos, e a Fred Lawrence Guiles, pelos milhares de detalhes que seu trabalho, *Norma Jean* (W. H. Allen, 1969), oferece. Na verdade, os fatos deste livro se basearam principalmente em seu livro. Obviamente, pode-se pensar que Guiles é acurado na maior parte do tempo (alguns poucos pequenos erros foram descobertos), mas, de fato, deve-se torcer para que sim — nossa própria cronologia se apoia na dele. Não seria possível fazer esta biografia se *Norma Jean* não existisse, e qualquer leitor que tenha se interessado pela vida de Monroe em função da leitura de meu livro faria bem em prosseguir, com considerável gratificação, para o devotado estudo de Guiles. Centenas de episódios e detalhes interessantes aguardam o leitor.

Outros livros dificilmente precisam ser mencionados. O *opus* de Ben Hecht, impresso semanalmente no *Empire News* de Londres entre 9 de maio e 1º de agosto de 1954, fornece o pior do jornalismo inglês, e isso é igual a preparar molho flambado para um peixe podre. Mesmo assim, essas peças oferecem *insight* para os futuros estudantes de Monroe, dado que ela teve de dar a Hecht algo do sabor desses flamejantes factoides, e isso nos dá uma noção dela em seus piores momentos. (Um guardião da economia espiritual poderia mesmo afirmar que a ingestão de sedativos pode ter sido um contrapeso material aos venenos publicitários que ajudou a promover.)

Os livros de Sidney Skolsky, *Marilyn* (Nova York, 1954), Pete Martin, *Will acting spoil Marilyn Monroe* [Atuar destruirá Marilyn Monroe?] (Muller, 1956) e Joe Franklin e Laurie Palmer, *The Marilyn Monroe story* [A história de Marilyn Monroe] (Streamline Books, 1956), estavam esgotados ou indisponíveis e, portanto, nunca foram usados. *The story of The misfits* [A história de “Os desajustados”], de James Goode (Bobbs-Merrill, 1963), tinha minúcias exaustivas sobre a realização do filme, mas escassez de *insights*. A antologia de Edward Charles Wagenknecht, *Marilyn, a composite view* [Marilyn, uma visão composta] (Chilton Book Co., 1969), provou-se uma seleção muito submissa e talvez devotada demais a sua imagem para ser de alguma utilidade (embora a citação de Diana Trilling tenha sido encontrada em suas páginas). Uma lista abrangente de todos os filmes de Marilyn, com fotografias, elenco, créditos, críticas e uma introdução de Mark Harris, pode ser encontrada em *The films of Marilyn Monroe* [Os filmes de Marilyn Monroe], editado por Michael Conway e Mark Ricci com tributo de Lee Strasberg (Bailey Bros., 1964). É um livro divertido e útil. *Marilyn, the tragic Venus* [Marilyn, a Vênus trágica], de Edwin P. Hoyt (Robert Hale, 1967), só foi descoberto depois que este texto estava preso na revisão de provas. Esse trabalho teria fornecido algumas luzes interessantes no que provou ter sido, de acordo com Hoyt, um caso de boa-fé com Joe

Schenck. (O que foi, tardia e obliquamente, confirmado por uma história contada a Larry Schiller por um agente. George Seaton, então um jovem produtor desejando entrevistar Marilyn para uma possível parte em um filme — o ano era 1947 —, pediu a ela para encontrá-lo às três horas. Marilyn disse: “Eu não posso estar em seu escritório às três horas porque todos os dias, às três horas, vou ao escritório do Sr. Schenck. Mas não se preocupe, eu sempre termino com ele lá pelas três e vinte. Estarei em seu escritório às três e meia.”) Uma vez que Hoyt entrevistou muitos publicitários de médio escalão de vários estúdios, *A Vênus trágica* também oferece considerável, embora não substancial, material sobre seu longo romance com Frank Sinatra, assunto que recebeu pouca ênfase em meu trabalho, mas que certamente teria sido mais desenvolvido se o material estivesse disponível. (Com efeito, fofocas a favor de Sinatra vão tão longe a ponto de sugerir que Marilyn fingiu ter um caso com Bobby Kennedy apenas para deixar Sinatra com ciúmes — já que, na época, ele estava noivo de Juliet Prowse.) Outra fofoca, no entanto, sugere que Marilyn e Sinatra apenas se achavam úteis, e mesmo benéficos, para a carreira um do outro, e então se divertiam saindo juntos e recebendo a mesma publicidade.

Finalmente, há um livro, *Marilyn: a única história não revelada* (Nova Época, s/d), de Norman Rosten, que será publicado pela New American Library mais ou menos ao mesmo tempo em que este livro e é aguardado com grande interesse. Os agradáveis e íntimos relatos de Marilyn como anfitriã e Marilyn quase se afogando foram retirados de algumas páginas do manuscrito de *Marilyn: a única história não revelada*. [Nota do Editor: como o de Mailer, o livro de Rosten seria publicado em 1973.]

Outra fonte, oferecida pela generosidade de Pat Newcomb, foi a oportunidade de ouvir Marilyn falando casualmente em uma fita, o que não é um bônus pequeno.

Houve entrevistas de modesta profundidade com a Srta. Newcomb, Elia Kazan, Eli Wallach, Lee Strasberg, Arthur Miller, Milton e Amy Greene, André de Dienes, Hedda e Norman Rosten, Marjorie Stengel, Ralph Roberts, Gardner Cowles e uma conversa telefônica com Jim Dougherty para verificar a exatidão do relato de Guiles sobre seu casamento com Marilyn. (Dougherty estava muito impressionado com essa exatidão.) Também houve conversas com pessoas que querem permanecer anônimas. E outras cinquenta entrevistas poderiam ter sido feitas em Hollywood com incontestável proveito, mas a pressão do tempo tornou tal viagem impossível. Além disso, é um preconceito do autor que um estudo dos filmes de Marilyn pode oferecer mais penetração em seus primeiros anos de trabalho no cinema que uma série de entrevistas com pessoas que a consideraram uma espécie de piada quando estava viva e agora, em compensação, podem ser piedosas. Em vez disso, agradeço a Harold Lager, da Twentieth Century-Fox, Elizabeth Marchese, da Metro-Goldwin-Mayer, Michael Mindlin, da Warner Brothers, Jason Squire e David Chasman, da United Artists, Stanley Schneider, da Columbia Pictures, Douglas Patterson, da Films, Inc., e Judith Rivers, da Grosset & Dunlap, por sua cooperação em disponibilizar 24 de seus trinta filmes. É a esperança do autor que, nessas escolhidas circunstâncias, tenha sido capaz de fornecer um retrato de Marilyn razoável em suas proporções e interessante em sua avaliação, mesmo que dificilmente se possa depender dele para contribuir com muito material original.

Também gostaria de agradecer pelo prazer de trabalhar editorialmente com Robert Markel, Nancy Brooks e Larry Schiller.

Ainda uma outra obra, trazida a minha atenção por Gary Null, deve certamente ser descrita. Trata-se de *The strange death of Marilyn Monroe* [*A estranha morte de Marilyn Monroe*], escrita por Frank A. Capell e publicada em 1964 pela Herald of Freedom, uma editora de direita. Sua tese é de que Marilyn foi assassinada. Mais uma vez, o livro foi descoberto depois que o meu estava terminado. É interessante que sua tese de assassinato tenha se provado o oposto da que é apresentada aqui, pois *A estranha morte de Marilyn Monroe* sugere que foi morta por uma conspiração de agentes comunistas expressamente

porque ameaçara expor Bobby Kennedy. O corolário é que o procurador-geral era secretamente, e mesmo publicamente, simpático (em 1962!) aos grupos de esquerda. De acordo com Capell, Dr. Greenson e Sra. Murray eram camaradas e Dr. Engelberg fora membro do Partido. Trata-se, sem dúvida, de uma considerável metamorfose passar de homem ou mulher com ligações de esquerda a agente capaz de assassinato para os mais avançados escalões da polícia secreta soviética — que é exatamente o surreal apocalipse para o qual a tese de Capell conduz —, mas, mesmo assim, esse livro curto é valioso por duas razões. Rastreia a maioria das discrepâncias da descoberta do corpo de Marilyn até um ponto em que as investigações podem continuar e também fornece um completo e inconsciente retrato de quão sinistra a figura de Bobby Kennedy devia parecer para os grupos ultraconservadores. Refletindo a respeito, isso pode servir para reforçar meu próprio argumento de que havia muitos motivos para a ala à direita do FBI ou a CIA implicarem Bobby Kennedy em um escândalo. E se alguém está procurando por um instrumento em tal conspiração de direita, quem, de fato, seria mais vulnerável, e assim mais sujeito a severa pressão, que um comunista ou ex-comunista que estivera sob investigação durante anos? A execução dos Rosenbergs ainda causava completo horror em qualquer americano comunista que tinha motivo para se perguntar se alguma incumbência que desempenhara para o Partido no passado estava totalmente livre de implicações. Mas, se não formos cuidadosos, uma nova rodada de especulação pode começar, e isto é apenas um agradecimento. Talvez eu deva, finalmente, agradecer ao fato de que todo este trabalho nos trouxe ao ponto em que podemos reconhecer que uma biografia não é mais simples de pôr em perspectiva que um desvio na matriz do espaço-tempo perdido. Se todo ser humano é um mistério, então talvez possamos obter nosso único vislumbre da verdade nas relações entre os mistérios. Façamos então nossa estimativa do valor de Marilyn pelo pesar no rosto de Joe DiMaggio no dia daquele assombroso funeral em Westwood, Hollywood.

Este e-book foi desenvolvido em formato ePub pela
Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S. A.

Marilyn

Artigo sobre o autor na Wikipedia:

http://en.wikipedia.org/wiki/Norman_Mailer

Página do livro no Good Readers:

<http://www.goodreads.com/book/show/131787.Marilyn>

Entrevista com o autor:

<http://nymag.com/arts/books/features/50435/>

Artigo sobre Marilyn Monroe na Wikipedia:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe

Site oficial da Marilyn Monroe:

<http://marilynmonroe.com/>

Matéria sobre o livro no UOL Educação:

<http://educacao.uol.com.br/biografias/mailer.jhtm>

Matéria sobre o livro no The New York Times:

<http://www.nytimes.com/books/97/05/04/reviews/mailer-marilyn.html>

Vídeo sobre o livro:

<http://video.pbs.org/video/2258714042/>

Sumário

Capa

Rosto

Créditos

Sumário

1. UM ROMANCE BIOGRÁFICO

2. ENTERRADA VIVA

3. NORMA JEAN

4. SNIVELY, SCHENCK, KARGER E HYDE

5. MARILYN

6. SENHORA MONROE

7. A PRINCESA JUDIA

8. DAMA SOLITÁRIA

UM AGRADECIMENTO

Colofon

Saiba mais